

دنيس هويسمان

علم الجمال

(الاستطبيقا)

ترجمة: أميرة حلمي مطر
مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني
تقديم: رمضان بسطاوي سي محمد



ميراث الترجمة

يعد هذا الكتاب من الأعمال الرائدة فى الدراسات الجمالية التى
فتحت الطريق لتأسيس علم الجمال فى الدراسات العربية. وهو
يبحث فى معنى الجمال بما هو علم معيارى يدرس المبادئ العامة
للموقف الجمالى الإنسانى بإزاء الواقع والفنون بكل أشكالها.
والكتاب يبعث الاهتمام بعلم الجمال والفن من زاوية فلسفية.

علم الجمال
"الاستطيقا"

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 1949
- علم الجمال "الاستطيقا"
- دنييس هويسمان
- أميرة حلمي مطر
- أحمد فؤاد الأهواني
- رمضان بسطاوي سي محمد
- اللغة: الفرنسية
- 2015

هذه ترجمة كتاب:

L'Ésthetique

Par: Denis Huisman

Copyright © Denis Huisman

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

علم الجمال

(الاستطبيقا)

تأليف: دنيس هويسمان

ترجمة: أميرة حلمي مطر

مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني

تقديم: رمضان بسطاوي سي محمد



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

هويسمان، دنيس
علم الجمال: الاستطيقا / تأليف: دنيس هويسمان، ترجمة:
أميرة حلمي مطر، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني، تقديم:
رمضان بسطاويسي محمد؛
القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
١٨٤ ص، ٢٤ سم
١ - الجمال، علم
(أ) مطر، أميرة حلمي (مترجمة)
(ب) الأهواني، أحمد فؤاد (مراجع)
(ج) محمد، رمضان بسطاويسي (مقدم)
٢ - العنوان
١١١,٨٥

رقم الإيداع: ٢٠١١/ ١٥٤٨٩
الترقيم الدولي: 2 - 730 - 704 - 977 - 978 - I.S.B.N
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

تقديم

يعتبر هذا الكتاب من الأعمال الرائدة في الدراسات الجمالية التي فتحت الطريق لتأسيس علم الجمال في الدراسات العربية، فقد صدر هذا الكتاب "علم الجمال: الاستطيقا" لدنيس هويسمان Huisman، ضمن سلسلة الألف كتاب التي أصدرتها إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم عام ١٩٥٩، في وقت كانت الكتابات عن الاستطيقا وعلم الجمال قليلة للغاية، ولهذا فإن ترجمة أميرة حلمي مطر لهذا الكتاب كانت عملا رائدا يمهّد للظهور للدراسات الجمالية فيما بعد، وقد استكملت دراساتها عن علم الجمال فيما بعد، فأصدرت كتاب "مقدمة في علم الجمال" وكتاب "فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر" وكتاب "مقالات في القيم والحضارة"، وقدمت قبل ذلك رسالة الدكتوراه، وكان موضوعها: "الحق والجمال في الفلسفة الأفلاطونية" ١٩٦١، وقدمت في كتاباتها صياغة دقيقة للتمييز بين ميادين فلسفة الفن وفلسفة الجمال والاستطيقا والنقد الفني على أسس منهجية وفلسفية واضحة، وقدمت عبر إشرافها على عدد كبير من الرسائل العلمية أبحاثا عن هيجل وشوبنهاور، ولوكاتش وجورج سانتنيانا وأرنست كاسيرر وياسبرز وسوزان لانجر وكروتش ونيتشه وكانت وغيرهم من الفلاسفة وعلماء الجمال.

وهذا الكتاب ترجمه ظافر الحسن، وصدر عن دار عويدات بيروت ١٩٨٠ في سلسلة زدني علما، وهي ترجمة لسلسلة الكتب الفرنسية ماذا أعرف، وهي السلسلة التي صدر عنها الكتاب الأصلي باللغة الفرنسية.

والمؤلف دنيس هويسمان (١٩٣٣) قدم دراسات عديدة منها:

- La Littérature française des origines à nos jours avec Pierre Brunel, Vuibert 2007.

الأدب الفرنسي من أصوله إلى اليوم مع بيير برونيل

- Socrate, Chemins d'éternité, Pygmalion, 2003.

سقراط مسارات الخلود

- Histoire de la philosophie française Perrin 2002.

تاريخ الفلسفة الفرنسية

- Visages de la philosophie avec Louis Monier et Serge Le Strat 2000 Arlea

بواجه الفلسفة مع منير لويس وسيرج

- Les plus grands textes de la philosophie orientale avec M. A Malfray Albin Michel, 2000

النصوص العظيمة للفلسفة الشرقية

- Socrate sur internet , Éditions de Fallois , 1997

سقراط على الإنترنت.

- Histoire de l'existentialisme Armand Colin, 2005

تاريخ الوجودية أرمان كولن

- Dictionnaire des philosophes PUF, 2009

قاموس الفلاسفة

عني النقاد العرب بعلم الجمال ونظريات الفنون، فعربوا بعض أمهات الكتب في هذا المجال، مثل «الفن والمجتمع عبر التاريخ The Social History of Art» (وظهرت ترجمته بالعربية عام ١٩٧٠-١٩٧١) لأرنولد هاوزر Arnold Hauser، و«التطور في الفنون Evolution in the Arts» (وظهرت ترجمته بالعربية أعوام ١٩٧١-١٩٧٢-١٩٧٣) لتوماس مونرو Tomas Munro، و«النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية 1960» Aesthetics and Philosophy of Art Criticism وظهرت ترجمته بالعربية عام ١٩٧٧) لجيروم ستولنيتز Jerome Stolnitz، بيد أن حركة التعريب عن الماركسية والفن وجمالياتها لم تتوقف، منذ الخمسينيات، وأشير إلى بعض هذه الجهود في السبعينيات والثمانينيات، سواء عن مؤلفين سوفيت أو غربيين، مثل «أسس علم الجمال الماركسي اللينيني» (١٩٧٦) لعدة مؤلفين و«الانعكاس والفعل: ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني» (١٩٧٧) لهورست ريديكر و«وظيفة الفن الاجتماعية» (١٩٨١) لجروموف وكاجان، و«الجمالية الماركسية L'esthétique Marxisme» (ظهرت ترجمته بالعربية ١٩٨٢) لهنري أرفون Henri Arvon، و«الوعي والإبداع — دراسات جمالية ماركسية» (١٩٨٥) لمؤلفين سوفيت، و«الماركسية والفن الحديث» (١٩٨٧) لفرانسيس كلنجنر.

"الاستطيقا" أو "علم الجمال" مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر؛ للدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تُعنى بدراسة "الجمال" من حيث هو "مفهوم" في الوجود، ومن حيث هو "تجربة" فنية في الحياة الإنسانية. "فالاستطيقا" إذن؛ علم يبحث في معنى "الجمال" من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده. "والاستطيقا" في الشيء تُعني أن "الجمال" فيه حقيقة جوهرية وغاية قصدية، فما وُجد إلا ليكون جميلاً. وعلى هذا المعنى نشأت سائر "الفنون الجميلة" بشتى أشكالها التعبيرية والتشكيلية.

ومصطلح "علم الجمال" ترجمة لكلمة "استطيقا"، وهي كلمة ولدت في رحم الفلسفة الغربية من الناحية الاصطلاحية خلال القرن الثامن عشر الميلادي. فقد كان الفيلسوف "باومجارتن" سنة ١٧٥٠م أول من سك هذا اللفظ، ثم انتقل استعماله إلى سائر الثقافات والعلوم الإنسانية كالآدب والفن.

إلا أن "الاستطيقا"، من حيث هي مفهوم، قديمة قدم الإنسان نفسه، وقد صاحبت الحضارات البشرية كلها دون استثناء، واتخذت لها طابعا خاصا مع كل حضارة، كما كانت لها تجليات خاصة ومتميزة مع كل تجربة إنسانية مختلفة.

وفلسفة الجمال أحد المفاهيم الثلاث التي تنسب إليها أحكام القيم، الجمال والحق والخير الذي يبحث في الجمال ونظرياته وأحكامه حسب رؤية فلسفية، فالجمال يعد في الخير أو النافع وفي التوازن والتناسق والتناغم. والنظام يعد أحد مبادئ القيم الجمالية الذي يجمع الأجزاء، وبعضهم يعد الجمال علاقة بين أجزاء الشيء والجمال هو الصدق. وغاية فلسفة الجمال البحث في ماهية الجمال وليس إحصاء أنواع الجمال، كما أكد على ذلك الفيلسوف اليوناني سقراط (صوت سقراط في المحاورات يعبر عن وجهة نظر أفلاطون) لتلميذه (هيبيا) في إحدى إجاباته لسؤال أستاذه عن الجمال. ويقول الفيلسوف اليوناني أفلاطون: إن ما يجعل لهذه الحياة قيمة إنما هو ذلك المشهد، مشهد الجمال الأزلي الأبدي، فأني مصير، مصير هذا الإنسان الفاني الذي منح القدرة على مشاهدة الجمال الذي لا تشوبه شائبة، الجمال في صفاته ونقائه وبساطته، الجمال الذي لا يكسوه اللحم ولا صبغ الألوان الإنسانية، أي مصير ينتظر هذا الإنسان وقد أتيح له أن يشهد وجهها لوجه الجمال الإلهي في صورته الواحدة. تسأل أفلاطون في "المأدبة": هل الجمال تحقيق "الانسجام" الهندسي في الشكل أو التناسب العددي في الصوت والسمع؟ وهل هو قيمة مطلقة، كما هي قيمة العدل والحق والخير، أم هو محكوم بقيم أخرى؟ لا ريب

في أن الجمال حكم راجع إلى إحساس إنساني الطبيعة، ولأجل صفة "الإنسانية" في هذا الإحساس وجب أن تكون للجمال ضوابط عامة تتأى به من حضيض الإحساس الحيواني الساذج القائم على محض الإشباع الغريزي، خاصة أن الجمال بوصفه تجربة إنسانية هو ضرب من أضرب اللغة وشكل من أشكال التواصل يستهدف "دعوة الآخرين المشاركة في نفس الإحساس، وتبني نفس الحكم المحمول على تلك الصورة الجميلة أو تلك اللغة السيميوطيقية". وعليه، فلا يمكن أن تكون للجمال تلك القيمة إلا في ضوء ضوابط ترفعه إلى مستوى القيم الإنسانية الثابتة، شأن الجمال في هذا شأن مفهوم الحرية، فلا قيام لهذه الحرية إلا في ضوء الضوابط التي تقننها كي لا تتحول إلى فوضى، وحركة بلا نظام، وتعد على حقوق الآخر، وربما مثلت "الفنون" المجال الذي يتعرف فيه كل مجتمع على ضوابط لتذوقه الجمالي وفقا لتطوره الحضاري ولرؤيته الفلسفية للحياة والكون.

وهذا ما نجده في الاتجاه الموضوعي الذي يرى أن الذي يجعل الشيء جميلاً هو توافر مجموعة من الخصائص، وهناك اتجاه آخر يرى الجمال في الذات المدركة، وهو ما يتمثل في الاتجاه الذاتي أو المثالي، وهناك وجهة نظر ثالثة ترى الجمال في هذا التفاعل بين الذات والشيء المرئي.

وإذا تساءلنا: ما الجمال؟ فإن تاريخ الفكر يعرض إجابتين، أولهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم في تصورات؛ لأنه قيمة في ذاته، وهو الاتجاه الذي يرى الجمال عبارة عن فكرة، وثانيهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال ليس شيئاً في ذاته، وأن له طابعا عينياً وواقعياً، ويمثل هذا الاتجاه هيكل الذي يرى أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي، وهناك وجهة نظر أخرى ترى أن الجمال ليس صفة للأشياء المادية أو فكرة فحسب، وإنما الجمال هو فعل خلاق ينشأ من العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والموضوع الذي يتوجه إليه،

فعلاقة الإنسان بالكون تكون جميلة متى أدت إلى نمو الكون وتفتحته بحيث يكون فضاء للإبداع الإنساني دون أن يجور على الكون.

وما يصنعه الإنسان من أعمال فنية مهما اختلفت المادة الوسيطة التي يشكل من خلالها عمله الفني مثل الكلمة في القصة والشعر، والصوت في الموسيقى؛ لأن عمل الإنسان هو عبارة عن تأليف بين ممكنات لأنه لا يخلق المادة التي يبدع من خلالها العمل الفني، وإنما يركب المادة (الموجودة من قبل، ويشارك معه أفراد كثيرون في استخدام هذه المادة مثل اللغة التي يستخدمها الشاعر في صياغة قصائده) ويبعد بناءها في صورة مختلفة تعبر عن تجربته وإحساسه الداخلي والخارجي، وشعور الإنسان تجاه ما يقدمه الإنسان من أعمال فنية هو ما نطلق عليه الشعور بالجميل، وهو إحساس خاص من السرور والمتعة غير المرتبطة بمنفعة مباشرة، وإنما تعبر عن حاجة أسمى من تلبية الاحتياجات المباشرة مثل الجوع والعطش، ذلك أن منظر الماء في لوحة لا يروي العطش، ولكنه يروي هذا التعطش لإدراك الانسجام بين علاقات العمل الفني، وتفاعل الإنسان مع العمل الفني وفق هذا المنظور الحر هو ما نطلق عليه التجربة الجمالية، وأول شرط من شروط هذه التجربة وجود العمل الفني مجسدا من خلال مادة وسيطة تجعل إدراكه من خلال الحواس متاحا وممكنا، فلا يصح أن يقول شاعر ما أن لديه أجمل قصيدة في داخله لكنه لم يخرجها لنا في صورة ألفاظ بحيث يمكن سماعها أو إدراكها مكتوبة في ديوان من خلال حاسة البصر.

علم الجمال Aesthetics (وبالفرنسية Esthetique) أو الاستطيقا، علم معياري فلسفي، يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني إزاء الواقع والفنون بكل أشكالها، فهو علم يحلل المفاهيم والتصورات الجمالية، ويبحث في المسائل التي يثيرها تأمل موضوعات التجربة الجمالية، كالأحكام، والقيم الجمالية،

والمنهج الجمالي، والقوانين الجمالية. إنه علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح، وتعبر عن تمثل الإنسان للعالم تمثلاً جمالياً محكوماً بجوهر قوانين تطور الفن وأشكاله المختلفة، إنه بذلك علم ماهية الوعي الجمالي ووظيفته بصورة عامة، وعلم الفن، وماهيته ووظيفته - باعتبار أن الفن أرقى مظهر له - بصورة خاصة. وبهذا يكون موضوع علم الجمال الظواهر الجمالية المختلفة وقوانين الوعي الجمالي في الحياة والفن، والنشاط الجمالي وعلاقته بسائر نشاطات الإنسانية الأخرى. وكلمة «استطيقا» يونانية الأصل Aisthesis «ايسثيزيس»، وتعني الإحساس أو الإدراك الحسي القائم على أساس الخيال والشعور وسيلة لتمييز موضوعات الجمال.

يرجع ظهور إرماصات علم الجمال إلى الحضارات القديمة في بابل ومصر والهند والصين. وقد تطورت التأملات الجمالية بدرجة كبيرة في اليونان القديمة، حيث وضع مفكروها هذه التأملات في صياغة نظرية تناولت حقيقة الجمال ومعناه ومعاييره والعوامل الموضوعية والذاتية في القيم الجمالية. وجاء الفلاسفة اليونانيون بعد ذلك فعالجوا هذه المسائل الجمالية معالجة منهجية علمية، وكان أكسينوفان Xenophon (القرن السادس ق.م) أول من اهتم بالمسائل الجمالية، وعدّ معيار القيمة الجمالية هو نفسه معيار المنفعة والأخلاق، فوحد بين الجمال والخير والمنفعة. أما ديمقريطس (٤٦٠ - ٣٧٠ ق.م) Democritus، فكان أول فيلسوف يوناني ينظر إلى الجمال نظرة موضوعية مادية، فالجمال عنده انتظام أجزاء الأشياء المادية وتناسبها.

كما أكدت الفلسفة السفسطائية إنسانية الظاهرة الجمالية باعتبار أن الإنسان محورها، وأبرزت قيمة الإدراك الحسي والانطباعات المرافقة له، وطالبت بحرية الفرد في التعبير عن مكنوناته العاطفية وانفعالاته.

وأنزل بروتاجوراس Protagoras قيمة الجمال في مجمل نظريته النسبية إلى القيم الإنسانية وفق مذهبه القائل «الإنسان معيار كل شيء». أما جورجياس Gorgias فقد صاغ نظريته في الجمال مبتعداً عن ربطها بفكرة الحقيقة، فشدّد على الخطابة لسحر تراكيبها اللغوية التي تتجاوز الإقناع العقلي إلى حد إثارة الانفعالات والعواطف وسلب الإنسان إرادته. وعدّ فيثاغورث المعيار الجمالي رياضياً هندسياً يقوم على الاعتدال والانتلاف، وهدف العمل الفني التعبير عن الحقيقة بصدق. وبدأت مع سقراط Socrates معارضة أي نظرية تجعل الفن غاية لذاته وتقيمه على المعيار الحسي، فقد رأى أن الجميل هو ما يحقق الخير النافع، وأن الجمال له غاية هادفة، فأقام الفن على أساس النظر العقلي لا على إثارة الانفعال.

وبنى أفلاطون Plato فلسفته الجمالية على أساس أنطولوجي، مستمداً فلسفته من النظرية الجمالية الفيثاغورثية والنظرة السقراطية، فصاغ أكثر النظريات الجمالية تماسكاً في المرحلة الإغريقية، وكان أول فيلسوف يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال، فأقام للجمال مثلاً Ideal هو «الجمال بالذات»، ذلك الذي يحتضنه الصانع في خلقه لموجودات العالم الحسي. وقد حدد أفلاطون «الجمال بالذات» بالحب الإلهي والخير والجمال الإلهي، وهو المثل الأعلى الذي تشارك به جزئيات العالم المحسوس، ومن هنا جاءت فكرة المحاكاة imitation، وأصبح الفن محاكاة العالم الحسي لعالم المثل.

ولم يكن لأرسطو Aristotle نظرية في الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشيء الجميل، بل قدم شرحاً فقط لعملية الحكم الجمالي دون تعريفه وبيان خصائصه ووجوده بوصفه ظاهرة جمالية، ونقض آراء أستاذه أفلاطون، فأشاد بمفهوم المحاكاة وقصره على الفنون نافياً شمولها كل أنواع الإبداع، ولا سيما النظر الفلسفي، وأكد أن الفن ليس محاكاة الجميل في ذاته، وإنما هو محاكاة للطبيعة كما

تتجلى وتظهر، لكن وفقاً لمعيار عقلي كلي، فالفن مكمل للطبيعة، والجميل ليس مفارقاً وإنما هو موضوعي كامن في الواقع. وقد فصل أرسطو موضوع القيمة الجمالية عن القيمة الأخلاقية، فأثر هذا على تحليله لفن المأساة. كما اهتم بالمسائل التطبيقية للممارسة الفنية من عنايته بدراسة الجمال العام المطلق. ويعد كتابه في الشعر «ببوطيقا» نظرية جمالية تطبيقية. كما أوضح أن قيمة الفن تكمن في فعله في النفس البشري أي في وظيفته التطهيرية التي تقوم على التحرر من بعض الانفعالات والعواطف السلبية عبر معاشتها فنياً. فالفنون مثل الموسيقى والدراما توقظ المشاعر والعواطف الأخلاقية وتدعو الإنسان إلى اتخاذ موقف أخلاقي، ذلك لأن الانفعال الفني الذي يتوهج حماسه هو انفعال النفس بوصفها حاملة للحياة الأخلاقية. وبهذا قدمت نظرية أرسطو في الجمال والفن صورة مثالية عن الإنسان تتمثل في الثقافة الشاملة والارتقاء إلى أعلى مراتب الأخلاق والنشاط السياسي.

وقام شيشرون Ciceron (١٠٦-٤٣ ق.م) بتقديم النظرة اليونانية إلى الجمال في صورة مبسطة عملية، ارتكز بفضلها علم الجمال الكلاسيكي اليوناني الروماني إلى فكرة جوهرية وهي فكرة الكوزموس cosmos التي تعني بأن واحد نظام الكون والترتيب والجمال والزينة.

ومع أفلوطين (٢٠٥-٢٧٠ م) Plotinus تم الانتقال من النظرة الجمالية اليونانية الكونية إلى النظرة الصوفية اللامادية، من الجمال الخارجي إلى الجمال الداخلي النفسي، فالتحرر من المادة يقود إلى الجمال الإلهي المطلق؛ لأن الجمال هو الخير، والبحث عنه توفى إلى الاتصال بالعالم المثالي ومعاينة المبدأ الإلهي. والجمال قرين التناسب والنظام، وموح للخير، فالجميل عنده متجانس مع الإلهي والأخلاقي، إنه المعقول المدرك في علاقته بالخير أول الأشياء وأسمائها، والواحد الجميل والحق المتعالى قمة الوجود.

أما لدى العرب والمسلمين، فقد بقي مفهوم الجمال متجانبا بين أهل النقل وأهل العقل، فتأثر المعتزلة بما جاءت به الأفلاطونية من أن الحق والخير والجمال هي ماهية واحدة. وعبروا بوصفهم ممثلي التيار العقلاني في الإسلام، عن هذه النظرة، وربطوا الجمال بالعقل والشرع معاً، فما هو حسن في نظر الشرع يعد حسناً في نظر العقل، فالعقل هو أساس القيمة الجمالية، لكن لم تكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية في هذا الصدد.

وارتبط موقف المتصوفين المسلمين من الجمال وتفسيره بالجمال الإلهي، فميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية، طائفة تدرك بالحواس وطائفة ثانية هي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنية وأداة إدراكها القلب، فالقلب أو الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات.

واندمجت في العصور الوسطى المسيحية الأفكار الجمالية مع الدراسات اللاهوتية التي تهتم بالعلاقة بين العدل السماوي والشر الأرضي. ولم يكن ممكناً تصور الجمال إلا بوصفه أثراً إلهياً رمزياً في العالم الطبيعي، وكذلك جمال الفن فهو ذو دلالة رمزية فقط، إنه ضرب من التشبه بالإلهي أو ضرب من حلول الجمال السماوي في الأثر الفني.

فاعتقد أوغسطين Augustine أن الجمال هو التجلي الرمزي للوهية، ويتمثل في نظام الوجود وترتيبه وتناسبه وفي وحدة الكون السارية في مظاهره المختلفة. أما الفلاسفة الذين جاءوا بعده في العصور الوسطى المسيحية أمثال بوناڤنتورا Bonaventura، وأنسلم St. Anselm، والإكويني St. Aquinas، فقد بقوا أمناء للرؤية الأفلاطونية، فبدا الجمال الفني دلالة على الحقائق الروحية، وتأثروا على رغم التباين في توجهاتهم الفلسفية، بتعاليم القديس أوغسطين الأفلاطونية، كما تأثروا بتاسوعات أفلوطين (حول الجميل والصانع والمثال الجمالي)، والتي تضمنت فلسفة جمالية صوفية.

واهتم فلاسفة عصر التنوير، روسو Rousseau وديدرو Diderot، بالظواهرات الجمالية، ونظروا إلى الطبيعة بوصفها نموذج النشاط الجمالي، وتمسك ديدرو باعتبار الإنسان معيار الجمال، وأكد هوبز على الجانب الاجتماعي في القيمة الجمالية، فنظر إلى الجمال نظرة تطورية، وقال إن الحكم الجمالي هو حكم قيمة مرتبط بزمان ومكان وشخص معين.

وكان للمدرسة الإنكليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال وربطه بالإحساس والتمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة، على يد كل من هيوم Hume الذي أرسى الاتجاه الذاتي في علم الجمال، ولوك Locke، وأدموند بيرك مؤلف كتاب «أصل مفهومي الجلال والجمال» الذي اعتمد في دراساته الجمالية على علم النفس الاختباري، ولهذا أمكن عده أحد مؤسسي علم الجمال التجريبي، وكذلك ولیم هوجارت في كتابه «تحليل الجمال» الذي أكد فيه ضرورة الرجوع إلى الطبيعة بوصفها معياراً للتعرف على القيم الجمالية ومعرفة تكوين الأحكام الجمالية.

ومن أهم المفكرين في تاريخ التفكير الجمالي، في العصر الحديث، رجل التنوير الألماني ألكسندر باومجارتن A.Baumgarten، الذي كان أول من استخدم مصطلح «الاستطيقا» للدلالة على علم الجمال في كتاب نشره سنة ١٧٥٠ باللغة اللاتينية بعنوان «الاستطيقا» Aesthetica، والذي يعد رائداً في الجماليات الحديثة، كان قد قصد به تأسيس علم مستقل (علم الجمال) يبحث في العلاقة بين الشعور والإحساس والكمال، أي قسم المعرفة الحسية الدنيا. وقد جعل مهمة علم الجمال، بوصفه علماً فلسفياً، التوفيق بين ميدان الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي، ومن ثم التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى.

وقد استخدم كانط Kant في كتابه «نقد العقل الخالص» الاستطيقا بمعنى علم المبادئ القلبية للحساسية وللإدراك الحسي وهي الزمان والمكان، لكنه في كتابه

«نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠)، الذي يعد دعامة قوية في بناء علم الجمال، تجاوز من سبقه ووضع نظرية نقدية جمالية أكثر تكاملاً وشمولية ومعارضة للنظرية الأفلاطونية. فقد استعمل كنت "استطيقا" بمعنى «الحكم التقديري الخاص بالجمال». وقد جهد كانط في تحليل الشروط الأولية للحكم الجمالي ساعياً إلى تأسيس منطق للذوق على غرار ما أنجزه بالنسبة لميداني العلم والأخلاق بالاعتماد على المنهج الترانسندنتالي (الشروط الواجب توافرها في الحكم الجمالي لكي يكون ممكناً)، فرفض تفسير التجربة الجمالية بردها إلى عوامل خارجية، وأكد الصفة الذاتية للحكم الجمالي، أنه حكم حدس مرتبط بالذات، أي حكم ذوقي ذاتي. ولما كانت الشروط الذاتية لملكات الحكم واحدة عند كل الناس، فأحكام الذوق تتصف بالكلية. لهذا يعرف كانط الجمال أنه «قانونية دون قانون»، وهو رمز الأخلاقية.

واستمر هذا المناخ الفلسفي النقدي في علم الجمال حتى ظهور محاولة هيجل Hegel الموسوعية للتوفيق بين الأفلاطونية الجديدة Neoplatonism والكانطية، لإرساء فلسفة ميتافيزيقية مثالية للجمال والفن. فبحث في التناقضات الجدلية للقيمة الجمالية والعوامل الموضوعية التي تتحكم بتطور الجمال وتحققه الفني. وانطلق في كتابه «علم الجمال» من فرضيته القائلة أن الفن وسيلة الروح المطلق في وعيها لذاتها، وهو تحقيق لفكرة المطلق، فالروح في اتجاهها إلى المثل العليا تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الإلهوية، فالجمال هو التجلي الحسي للفكرة.

وبتحليل تطور العلاقة الجمالية، تمكن هيجل من وضع تفسير فلسفي لتاريخ الفن ومراحله الأساسية الثلاث: المرحلة الرمزية القديمة (فن العمارة)، والمرحلة الكلاسيكية اليونانية (النحت)، ثم المرحلة الرومانسية في العصور الحديثة (الموسيقى والشعر). وقد أكد هيجل أن موضوع علم الجمال هو الجمال الفني وليس الجمال الطبيعي، لأن الجمال الفني أرفع مقاماً بوصفه وليد إبداع الروح والوعي والحرية.

أما ماركس Marx فقد حدد علم الجمال تبعاً لنظريته المادية الجدلية، وعده علماً يدرس تمثل أو فهم الإنسان الجمالي للعالم والواقع حسب قواعد منتظمة، تتناول طبيعة التطور الاجتماعي وقوانينه في كل مرحلة تاريخية. وأكد أن الفن والإبداع الفني جزء مهم من علم الجمال، فالجمال في الفن يعبر عن مصالح الطبيعة الصاعدة، والفن مهمته التعبير عن القوانين الموضوعية والجدلية في الواقع الاجتماعي والثقافي. ومهمة علم الجمال التحليل العلمي الدقيق والتقييم الموضوعي للجوانب المختلفة لطبيعة الفنون: أصلها، وجوهرها، ومضمونها، ودورها، وعلاقتها بأشكال الوعي الاجتماعي والتاريخي.

وفي كنف الرومانسية، ظهرت آراء شوبنهاور Shopenhauer (١٧٨٨-١٨٦٠) في الجمال والفن، فقد رأى أن الجمال يتجلى في موقف الذات من الموضوع، وهو موقف لا يتحقق إلا بالفن، حيث يمكن للفن بالتأمل وقوة الخيال والعبقرية النفوذ إلى الأفكار الخالدة وتمثيلها وتحرير الإنسان من آلام الحياة، فتتغلب الذات على الإرادة وترى الجمال والحق في كل شيء وتنعم بالطمأنينة النفسية العميقة.

وتعد نظرية نيتشه Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) في الفن أيضاً ضرباً من الرومانسية، فقد قدم عرضاً تاريخياً للثقافة الفنية أكد فيه على التناقض العميق بين وظيفتين للفن: الوظيفة الأبولوجية، نسبة إلى أبولو إله النبوة والبراعة والنظام والوضوح والسيطرة وقوة الفكر، والوظيفة الديونيزية، نسبة إلى ديونيزيوس إله الخصب والخمر والنشوة.

وتؤكد النزعة الحدسية في علم الجمال والفن، التي رادها الفيلسوف الفرنسي برجسون Bergson، على لحظة التأمل والمعاناة الروحية المباشرة في العلاقة الجمالية الفنية. وقد حاول برجسون إيجاد حل منهجي توفيقي بين الذاتية المطلقة

والموضوعية المطلقة، اللتين تحكمان العمل الفني لفهم عمليات الفن الأساسية: الخلق والتأمل والتفسير. وجاء بنديتو كروتشه Croce بمحاولة توفيقية مثالية بين كانط وهيجل، وعدّ علم الجمال وصفياً لا معيارياً وحدسياً عينياً، أما الفن فهو حدس غنائي تمثيلي ووجداني في آن واحد، والعمل الفني هو مزج تعبيرى منسق ومنحّقق بين صورة ما قبلية وعاطفة حسية.

كما برز في القرن العشرين نزعات فلسفية جمالية وفنية عديدة، عبرت عن الاتجاهات الكبرى في تاريخ الدراسات الجمالية (الموضوعية، والذاتية، وجدلية القيم)، كان لها تأثير كبير على الحياة الفنية، مثل نظرية مدرسة التحليل النفسي في الفن التي يمثلها فرويد Freud وكارل يونج Jung، وتؤكد أن الفن يساعد الإنسان على التوازن النفسي الفسيولوجي مع الواقع الاجتماعي. وكذلك نظرية ديوي Dewey في الجمال الفني التي تركز إلى أساس بيولوجي، فهو يعد الحس الجمالي حساً حيوانياً، فلا يجد مقياساً للتمييز بين الجمالي واللا جمال. والنزعة التومانية الحديثة (جاك مارتان) التي تجد في الفن إعادة إنتاج للجمال الإلهي، وتعد الأثر الفني إبداعاً جديداً، والمتعة الفنية حدسية لا واعية ومتصلة بالوقت نفسه بالشعور بالألوهية. والنزعة البنيوية التي تعلن أن ثمة في الطبيعة بنى للتفكير والتخيل هي بمثابة هندسة فكرية ثابتة تصدر عنها الآثار الفنية. وكذلك الوضعية، التي رادها أوجست كونت (١٨٠٧-١٨٨٧) Comte وتفرعت إلى تيارات رئيسية أخرى في الفكر الجمالي الوصفي، ويمثل أندريه مالرو Malraux أحدها، وراد أراها عالم النفس الألماني ثيودور فخنر Fechner، الذي مثل التيار التجريبي الاستقرائي للنزعة الجمالية في كتابه «مدخل إلى علم الجمال»، الذي أصدره عام ١٨٧٦. وكذلك الظواهرية الهوسرلية والوجودية والاتجاه المادي الآلى (ماكس بنزي Benze) وتيارات للفلسفة الماركسية المعاصرة ممثلة في الفيلسوف المجري لوكاتش Lukacs والألماني بريشت Brecht، وهما من أنصار الحداثة في الفن.

كما مثل ريمون باير Bayer (١٨٩٨-١٩٥٩) الفكر الجمالي الفرنسي، الذي طرح المنهج الواقعي الإجرائي، والمنهج الاستدلالي والتجريبي، بوصفه أفضل منهج لدراسة العمل الفني والجمالي، وذلك بعد نقده كل المناهج السابقة. وتابعه في الاتجاه عينه إتيين سوريو (١٨٩٢-١٩٧٩) Souriau مؤكداً أسس المعرفة الجمالية العقلية الطابع وموضوعية الفن. وكذلك شارل لالو (١٨٧٧-١٩٥٣) Lalo، الذي مثل الموضوعية الاجتماعية في تأمله للجمالية التجريبية.

وإذا انتقلنا إلى الفكر العربي المعاصر وتأملنا المشروعات الفكرية التي قدمها المفكرون العرب، سنجد أنهم اهتموا بتحليل العقل العربي من جوانبه المختلفة ولكن سنجد أنه قد غاب موضوع العقل الجمالي من المشروعات الفكرية التي قدمها المتفكرون العرب، ومن ثم غاب البعد الجمالي من النقد الذاتي الذي مارسه الوعي العربي، رغم الوعي بأهمية هذا البعد الذي يقدم البذور الأولى لنقد الواقع العربي وتجاوزه، وقدم إمكانية الحلم بيوتوبيا جديدة وصورة للحياة تتفك من أسر ما هو سائد، وقد غاب معه الاهتمام بالإبداع العربي في صوره المختلفة رغم أن الإبداع العربي لا يزال منتجاً لأفضل ما في الذات العربية من نقد للإنسان والواقع العربي، وقد استطاع الإبداع العربي - رغم كل الظروف - أن يبوح بما لا يمكن التعبير عنه من خلال لغة التصورات المجردة ويساهم هذا الكتاب في تنمية الوعي الجمالي في الفن والحياة.

ويمكن أن نذكر بعض الرواد في علم الجمال في الدراسات العربية، ولا سيما المكتوبة في مصر: سنجد أميرة حلمي مطر، فؤاد زكريا، صلاح قنصوة، عبد المنعم تليمة، جابر عصفور، طه حسين، إحسان عباس، محمد مندور، شكري عياد، أدونيس، الطاهر لبيب، مصطفى سويف، زكريا إبراهيم، عزت قرني، على عبد المعطي، وفاء محمد إبراهيم. ومما سبق نتوصل إلى:

- غياب المشروع الجمالي في المشروعات الفكرية الكبرى في الفكر العربي المعاصر، وهذه شهادة على تكريس القطيعة التحريمية للفن والإبداع الجمالي.

- إن المناقشات في علم الجمال لم تتجاوز التسمية وإعادة التسمية، ولم تبحث الأصول الجمالية للنقد العربي الحديث.

- سيطرة الطابع الإيديولوجي في البدء بغائية الفن وهدفه في الواقع الاجتماعي، وهي قضية مثالية يثيرها أصحاب الفكر المادي، بحجة الواقعية في الفن.

- تماثل الكتابات في كثير من جوانبها، وتبدو معظمها، وكأنها كتب مدرسية، لا تسعى للمشاركة في الواقع الثقافي والإبداعي، وكل هذا يبين غياب المشروع الجمالي للإبداع بوصفه إستراتيجية للإسهام الفعال في النظرية الجمالية المعاصرة، مما يلقي بظلاله في إثراء النقد والإبداع معاً. وهذا الكتاب الذي تقدمه له جانب معاصر يتمثل في بحث الاهتمام بعلم الجمال والفن من زاوية فلسفية.

رمضان بسطاوي سي محمد

كلمة المُشجّمة

هذه محاولة في علم الجمال (الاستطيقا) يقدمها الأستاذ دنيس هويسمان ، في مجموعة « ماذا أعلم ؟ » الفرنسية . والمؤلف عدا هذا الكتاب « بحث في معيار الفن » ١٩٥٢ ، و « تاريخ الفلسفة الأوربية » ١٩٥٤ : وهو يعمل بالمرکز القومي للبحوث العلمية الفرنسي ، وسكرتيرا لجمعية الاستطيقا الفرنسية وللمجلة الاستطيقا التي أسسها « إثنين سوريو » أستاذ الاستطيقا بجامعة السوربون . وتأثر المؤلف باتجاه الأستاذ سوريو واضح ، ذلك الاتجاه إلى إنشاء علم جديد « للصور » موضوعه « التركيب الظاهري للظواهر من حيث هي موضوعات الإدراك . وتتلخص مهمة الفن وفقا لهذه النظرة في عملية إعطاء صور محددة لمادة سابقة في الوجود ، وتجعل من المعرفة الكامنة بهذه الصور علما موضوعيا للصور هو الذي يسميه بالاستطيقا » (٥) .

فالمؤلف يتفق مع سوريو في فهم الاستطيقا على أنها علم موضوعي ، كما أنه من جهة أخرى يُقرب بين المعرفة في الفن والمعرفة في العلم على أساس اعتمادهما على الواقع نفسه ، وإن لم يبين بالتفصيل مدى الفارق بينهما . ثم إن نزعة التجريبية لم تمنع أخذه بأراء أقرب إلى النقد الأدبي والشعور الصوفي مما يؤكد اختلافهما في المنهج عن الاستطيقا التجريبية التي يؤمن بها ، وذلك بوجه خاص عند تفسيره لطبيعة الإحساس الجمالي ومعيار الفن .

* « الاستطيقا بين الاستقلال والنزوع العلمي - رأى لإثنين سوريو » مقال للأستاذ بدر الدين بمجلة علم النفس - أكتوبر عام ١٩٥٢ .

ولا يمنع النقد من التعرف على وجهة نظر المؤلف ولا من الاطلاع على مجهوده في عرض هذا العلم الناشئ في تاريخه وتطوره منذ أفلاطون حتى العصر الحديث ، وفي مجالاته المختلفة وعلاقاتها بالمجالات الأخرى ، وفي تحديد أهم مشكله .

ونحن إذ نقدم هذا الكتاب للقارئ العربي لم ندخر وسعا في توضيح مساقه المؤلف من مصطلحات وأفكار جديدة بدون شرح ، الأمر الذي اضطرنا أن نفردها ملحقا بالخواشي والملاحظات في آخر الكتاب ، كما أننا سمحنا لأنفسنا بتعريب كلمة Esthétique بالاستطيقا في بعض المواضع وإن جرت ترجمة هذه الكلمة بعلم الجمال . وقد كان اختيارنا لكلمة استطيقا فيه مراعاة لوجهة نظر المؤلف لهذا العلم ، هذه الوجهة التي تجعله دراسة للحساسية أو التذوق أكثر مما هو دراسة للجمال . ومن جهة أخرى فقد كان لكلمة الاستطيقا مرونة تجعلها أطوع لدينا عند اشتقاق الصفة أو الحال بغير أن تختلط بمشتقات فكرة الجمال . من أجل هذا لم نتردد في استعمال كلمة استطيقا على نحو ما جرى عليه العرف حديثا من تعريب الكثير من المصطلحات الأوروبية .

أميرة علمي مطر



كلمة المراجع

أصل هذا الكتاب على صغر حجمه ، وصدوره في مجموعة فرنسية أشبه أن تكون شعبية ، جيد ، غزير المادة ، عميق في بابه ، شامل في أبوابه ، محيط بمعظم النظريات في علم الجمال ، والمذاهب المختلفة التي قالها علماء الجمال والفلاسفة ، وهي مذاهب شتى ، متعارضة ، يرجع تعارضها واختلافها إلى أن هذا العلم حديث الميلاد ، لم يشب بعد عن الطوق ، فضلا عن صعوبة إخضاعه للمناهج العلمية . ولا تزال الكلمة الأخيرة فيه للذوق . والذوق شيء ليس في الكتب كما يقال .

ومن أجل ذلك ترى للإنجليز رأيا ، وللألمان رأيا آخر ، وللفرنسيين رأيا ثالثا ، وهكذا . لأن فلاسفة كل أمة من هذه الأمم يصدرون في أحكامهم عن المذاهب الفلسفية التي تعبر عن روح أمتهم . فالإنجليز تجريبيون ، والألمان مثاليون ، والفرنسيون عقليون ، في جملتهم ، فلا غرابة أن تخضع نظرياتهم في الفن والجمال لمذاهبهم الفلسفية التي أشر بوابها ، وانطبعت حضارتهم بطابعها .

فلا بد لمن يريد الاستفادة من هذا الكتاب أن يكون واسع الاطلاع في الفلسفة والأدب والفن على حد سواء . وبعد فإنه يفتح لقارئه آفاقاً جديدة ، ويرشده إلى الأصول التي يرغب المتعمق في الرجوع إليها .

وقد بذلت المترجمة ، التي تقوم بتدريس الفلسفة اليونانية بكلية الآداب في جامعة القاهرة ، جهدا مشكورا في نقل هذا الكتاب ، وتغلبت على كثير من الصعوبات التي صادفتها في الترجمة ، وبخاصة في نقل المصطلحات التي لم يسبق من

قبل نقلها إلى العربية . وقد عدلت عند المراجعة عن لفظة « الاستطيقا » إلى « علم الجمال » في بعض المواضع ، وبخاصة في ابتداء الكتاب ، حتى لا أهاجم على القارئ باصطلاح غريب أعجمي . وأبقيت الاصطلاح في مواضع أخرى ، والزمن كفييل ، مع شيوع الاستعمال ، وصقل اللسان ، وحسن القبول من الذوق العربي أن يجري أحد المصطلخين .

وحين عرض الكتاب على المراجعة الأخيرة رأى صديقنا الأستاذ محمود الخضيرى رأيا آخر في بعض المصطلحات ، مثل « اللطف » في مقابل grâce ، وأنا أرى أنها « الرشاقة » ، ومثل « الجرافية » في مقابل gratuité ، وأقترح لها « السماحية » ، ولا مشاحة في الاصطلاح كما يقولون . ولذلك أود أن أنبه إلى أن الكتاب في صورته الأخيرة هو لمسة من لمسات الصديق ، صديق الحكمة ؟ .

أصمير فؤاد اللهو إلى

مارس ١٩٥٩

مقدمة

« نشأ علم الجمال يوم تفتح حس الفيلسوف الملاحظة وقلبه للشوق » كذلك كان يقول پول فاليري^(١) . ويكون علم الجمال مع علم الأخلاق والمنطق هذه المجموعة الثلاثية من « العلوم المعيارية » التي سبق « لقنوت » أن تكلم عنها ، فهو بعض تلك الجملة من القواعد التي تُفرض على حياة الفكر . ويمكن القول ، بأن أهداف علم الجمال الثلاثة المتعلقة بقواعد الفن ، وقوانين الجمال والذوق ، تطابق حدًا حدًا قواعد العمل والعلم ، وقوانين الخير والحق ، ومصطلحات السلوك والاستدلال . ولعلنا نكون أكثر دقة حين نأخذ بعبارة هيجل : « إن فلسفة الفن تكون حلقة ضرورية في بناء الفلسفة »^(٢) .

ولكن ما هو علم الجمال على وجه الدقة ؟

يمكن القول بمعنى مبدئي - وهو معناه الأول - إن فلسفة الفن تعنى في الأصل الحساسية . (فكلمة إيسثيزيس aisthesis تفيد في اشتقاقها اليوناني الحساسية) ، التي تدل على أمرين في وقت واحد هما المعرفة الحسية (أو الإدراك الحسي) والمظهر الحسوس لانفعالنا^(٣) . وعلى هذا النحو أمكن لبول فاليري أن يقول « إن » علم الجمال هو الحساسية «^(٤) . » « l'esthétique, c'est l'esthésique » . وبمعنى آخر أكثر تداولاً في الوقت الحاضر يعني علم الجمال « كل تفكير فلسفي في الفن »^(٥) .

ومعنى هذا القول : أن موضوع علم الجمال ومنهجه يتوقفان على طريقة تعريفنا للفن . وسوف يشغل توضيح هذه الفكرة عدة فصول من هذا الكتاب (من الفصل ١-٤) أولاً وفقاً لترتيب تاريخي ، ثم وفقاً لنظام منطقي .

وسنعود بعد ذلك إلى دراسة سيكلوجية الإنسان إزاء الفن ^(٥) وأحوال الناس الاجتماعية إزاء الجمال ^(٦) . وسنحاول بعد ذلك تحليل الفن بالإضافة إلى سائر القيم الأخرى ^(٧) أو في ثنايا أنواعه المختلفة ^(٨) . ونختتم ببعض الملاحظات على منهج علم الجمال نحاول أن نحدد فيها بدقة مجاله الغامض على حدود علم النقد والتاريخ ^(٩) .

وينبغي ألا يبحث القارئ في هذه الفصول المختلفة عن نوع من المرافعة الشخصية أو الدفاع عن علم الجمال والإشادة به . ومؤلف هذا الكتاب هو أشد الناس اقتناعاً بفضل المضمون على ما يحويه ، إذ فوق فلسفة الفن يقوم الفن ذاته ^(١٠) .



الجزء الأول

مراحل علم الجمال

يمكن التمييز على نحو مجمل بين ثلاثة أدوار في تاريخ علم الجمال : العصر الدجماطيقي وقد كان مرحلة المحاولات الأولى . وقد دام عصر الطفولة هذا منذ سقراط حتى بونجارتن^(٧) ، أو على أى حال حتى مونتيني . وبعد أن جاوز علم الجمال هذه المرحلة على نحو ما ينبغي عبر عصراً نقدياً وصل به من كانط kant حتى أتباعه اللاحقين عليه .

ثم نضج علم الجمال سريعاً وذلك بفضل ستة مذاهب ، وفي أقل من مائة عام (من ١٧٥٠ إلى ١٨٥٠) أدرك سن الرشد وأصبح ثابتاً مطمئناً .

وفي العصر الوضعي صادف « أزمة نمو » غريبة على من كان في مثل عمره المتقدم . فقد تعرضت فلسفة الجمال للزوال عند ما ظهر أنصار علم الفن يدعون إلى جعلها فنية بحتة . ثم مرت هذه « النكسة الزمنية » كأن لم يحدث شيء ، ويعتبر العصر الحالي امتداداً للعصر الوضعي ، وأصبح علم الجمال المعاصر أبعد ما يكون عن الاضمحلال بل هو في تمام الازدهار^(٨) .

الفصل الأول

الأفلاطونية أو العنصر الذمياطية

إذا شئنا أن نرسم للفن شجرة تشبه شجرة الفلسفة على نحو ما فعل ديكارت صاحب كتاب « المبادئ » في مقدمته المشهورة ، فلا بد وأن نعتبر الفلسفة الأفلاطونية أصلاً لجذور كل علم للجمال . ولنا في حاجة أن نذهب إلى طوفان الفكر الشرقى ، أو ننبش قبور الأولين الغربيين من أمثال الحكماء السبعة أو هرقليط (هيركليطس) على وجه الخصوص ، بله هيسود ، فإن أعظم ثلاثة بين فلاسفة إغريق يرسون الدعامة الأولى لعلم الجمال هم سقراط وأفلاطون وأرسطو . أما سقراط فكان الرائد ، وأما أرسطو فكان خليفة ذلك الإله الحارس للجمال وهو أفلاطون . وبالمثل لم يشارك أفلوطين ولا القديس أوغسطين في إنتاج الاستطيقين إلا بالقدر الذى رجعوا فيه إلى الفكر الأفلاطونى ، وظل كل تفكير فى الفن حتى عصر النهضة وفى أثنائها يبدأ من أفلاطون ويعتمد عليه .

ثم إذا بالشجرة الكانطية ترتفع فى ضخامة لا تقل عن ضخامة فروعها النابتة منها ، وصاروا أكثر أفلاطونية مما كانوا يتصورون ، ونعنى بهم هيكل ، وشلنج ، وشوبنهاور ، ثم ظهرت أخيراً فروع أكثر حداثة .

ولنذكر من أول الأمر أن سقراط يحدد بداية مرحلة أساسية فى علم الجمال قبل أن يوضع لهذا العلم اسم ، ويستطيع أى باحث متزمت أن يلفت نظرنا بحق إلى أن اصطلاحى الميتافيزيقا والاستطيقا (علم الجمال) يرجعان على التوالى

إلى ثلاثة قرون أو ثلاثة وعشرين قرناً بعد أفلاطون . غير أن هذا القلب المقصود لأوضاع التاريخ والذي أجازته العرف المؤلف مما يبيح استعمال هذين الاصطلاحين استعمالاً غير دقيق . ومع ذلك فليس الموضوع في هذا المجال متعلقاً بعمل تاريخي . وقد كفانا الأستاذ بيري ما كسيم شول^(١) كل ما يمكن قوله عن أفلاطون وفنون عصره في رسالة عن هذا الموضوع ، وأتبعها بأبحاث لها قيمتها البالغة .

سقراط : (٤٧٠ - ٣٩٩)

يروى زينوفون في كتابيه « المذكرات » و « المأدبة » كيف كان سقراط يُعَلِّم براسيوس الصور ، وكليتون المثال ، الطريقة التي بها يتمثلان أروع ما في النموذج من جمال حين ينتقلان بالإيماءات المحسوسة الجمال الحق للنفس . ذلك أنه لا بد من بلوغ الجمال الحقيقي الروح تحت الهيكل الجسماني . ويقول أفلاطون أيضاً في فيدون : « البدن قبر » Soma sêma^(١) .

غير أن ملاحظات سقراط بله أقوال الحكماء السابقين له لا تعدو أن تكون شذرات متفرقة فبدأ النفس المُشْعَّة التي تتألق بالجمال فوق الطبيعي هو في أصل المذهب الأفلاطوني . ولن نحاول أن نميز هنا العنصر السقراطي في الفلسفة الأفلاطونية . فن المؤكد أن التلميذ قد أعاد التفكير في كل ما قاله الأستاذ وفاقه فيه ، ويمكن أن نرجع إلى محاوره فيدون 100E لنذكر مدى الفرق بين المذهبين . وفي ذلك يقول أفلاطون : إنه في أصل كل جمال لا بد من وجود « جمال أول ، وحضوره هو الذي يجعل الأشياء التي نسميها جميلة ، جميلة ، على أي نحو كانت الصلة التي تقوم بين الأشياء الجميلة وذلك الجمال الأول » : أ كثر من ذلك فقد قالوا إن علم الجمال قد ولد يوم .

(١) باليونانية « سوما » تعني الجسم ، و « سيميا » تعني قبر (المترجم) .

استطاع سقراط أن يجيب على أسئلة هيبياس (في محاوره هيبياس الأكبر) بقوله: إن الجمال ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء ، فلا شك في أن الناس والحياد والملابس والعذراء والقيثارة كلها أشياء جميلة ، غير أنه يوجد فوقها جميعا الجمال نفسه ^(١٠) .
ويجيب سقراط الشاب تيتانوس بأن العلم ليس هو الفلك ولا الهندسة ولا الحساب ، بل هو شيء أكثر وأسمى من كل هذه المعارف الجزئية . وكذلك الجمال لا يمكن أن يرجع إلى أى موضوع بسيط ، كما أنه لا يرجع إلى عشرين موجودا معيناً . وهنا نضع أيدينا على حجر الزاوية في النظرية الأفلاطونية ، فهذا النص يمكن أن يعد مقدمة لكل علم جمال مستقبل . ولكن سقراط عندما كتب أفلاطون هذا الكلام ، كان قد انتهى تأثير فكره .

١ — الأفلاطونية

الجدل الأفلاطوني .

لو اتبعنا رأى أفلاطون نفسه لوجدنا أن محاوره « المأدبة » الأفلاطونية [وليست الزينوفونية] تبرز وحدها من وسط هذا الثلاثي العجيب (المكون منها ومن فيدروس وفيدون) فتقدم لنا المدخل إلى الجمال عن طريق الحب . فبالصعود الجدلي إلى مثال الجمال نتجه نحو هذا الحب الأفلاطوني ، وهو الضامن الوحيد للجمال المثالي ، بواسطة ما في هذه القصة التي تشبه قصة « المرأة العجوز » من لطف كما يقول آلان Alain ، أما محاورتا فيدون وفيدروس فإنهما تدعمان تجربة المأدبة .

فهاك إذن الطريقة : لمعرفة ما هو جميل بحق على وجه هذه الأرض لا بد قبل كل شيء أن نفرغ الذهن وننظفه من كل ما يحتوى عليه من خطأ أو نقص ، ويجب إذن أن نتخلص من كل الأخطاء السابقة وأن نحاول استرداد الصراحة

الأولى . وموضوع « الإقناع » هو إزالة كل العوائق التي تقف حائلاً دون المعرفة الصحيحة . ونحن نعلم أن « المأدبة » تضم جماعة من المدعوين ، يمتدحون جميعاً الحب بأسلوب شعري مزدهر . أما سقراط فهو آخر من يتحدث بينهم ، ويحكى قصة كاهنة تدعى ديوتيا علمته أن الحب أمر متناقض : قد كوّن من الرغبة فيما ليس لدى الإنسان وميله إلى غير ما هو عليه ، وأن الحب الخائب مملوء بالأمل ، ومن رماده يولد الحب المحتضر من جديد . ولما كان الحب من أبناء فوروس Poros أى الوفرة (أو الوسيلة النافعة) وبنيا Pénia أى العوز ، فإنه دقيق ، ماكر ، حكيم ، غير أنه فقير معوز يحتاج حتى إلى الفكر . ولما كان فقيراً فيما يملك من حقائق غنيّاً بإمكانياته ، راغباً فى إكمال طبيعته وإتمام صورته ، فإنه شغوف بزيادة علمه وزيادة ملكه ، وهو وحده قادر عن طريق إعلاء أنفسنا أن يجعلنا نبلغ كل ما هو خالد وإلهى ، الحب إلهام ليس له حد نحو آفاق عالية تبدل صورته .

والحب بهذا الوصف هو الجمال المثالى . غير أن الجذب الروحى الموصل إليه ليس بالأمر البسيط ؛ إذ لا بد أن ندرك أنه يوجد بين الطرفين ، شخص الحب وموضوع الحب ، بين التعلق الشخصى ، والتطلع نحو الأمر السكى يوجد محل لطرف ثالث يتجاوز الطرفين السابقين .

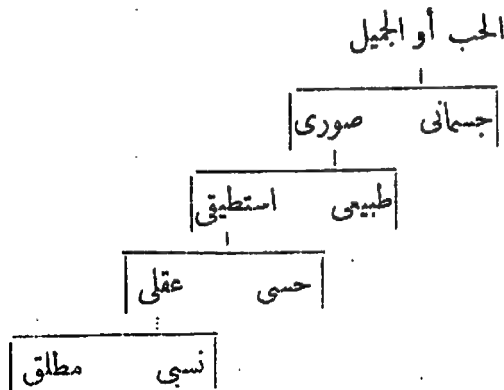
أما الخطوة الأولى فى هذا السلم فتتناخص فى أن المبتدئ يتجه إلى حب جسم جميل ولكنه لا يلبث أن يستلهم هذا الحب لى يحب جميع الأجسام الجميلة .

ثم يحس الحب بتفاهة محبة الصور المحسوسة ويحس بالانجذاب إلى نفس من يحب ، وحين يرى مدى تفاهة هذه القشرة الجسمانية فإنه يدرك ضرورة التسامى فوق الصور المحسوسة ليصل إلى جمال الشواغل النفسانية ، أى جمال السلوك الإنسانى .

وليس هذا فحسب ، فإن محبة القواعد الأخلاقية تترقى إلى حب الأخلاق المطلقة . وسرعان ما يقدر هذا المبتدئ الهوة التي تفصل بين الأخلاق والمعرفة ، وإذا ذاك يقذف بنفسه بدون روية للبحث عن معارف مختلفة وفيما يحتوى عليه اختلافها من جمال ، ولن يجد الجمال إلا في شمول المعرفة ، وفي العلم ذاته . فإذا به في نهاية الأمر قد تحلل من الجسد وخرج عن فرديته على حد قول « روبان » . فلا يصعب عليه أن يحقق ذلك « التطهير » ومع ذلك فإن محب العلم لا تنكشف له كمال أسرارها ، لأن كل ماسبق لم يكن إلا تمهيدا يبيح للمرء طرق باب الأسرار ، أما الوصول للمرتبة النهائية فإنه يحدث وكأنه ثمرة كشف ، فيتضح السر الذي يتجلى للمحب الذي استطاع الصبر حتى الوصول إلى هذه الدرجة .

وعند هذا الحد نحصل على رؤية الجميل المطلق ، الجميل في ذاته وبذاته ، الجميل الشامل والمتعالى . فنامس نموذج النماذج ومثال المثل . فن الجميل بالذات يستمد كل جميل جماله . على حسب هذا المثال الذى هو الحقيقة القصوى يستطيع الفنانون التعبير عن ذواتهم الفردية ، ونزعاتهم الخاصة على فقرها بالحقائق ، بإزاء ما فى الانهائى من ثروة بالإمكانات . ومن هنا فقط نحس أن كل شيء يجب أن يبدأ وإلى هنا يجب أن ينتهى ، لأن المطلق هو المبدأ والنهاية للمحسوس .

والارتقاء إلى مثال الجمال إنما يتم بفضل نوع من القسمة الثنائية على هذا النحو :



وعلى ذلك توجد أربع مراحل متميزة للحب هي : حب الصور المحسوسة ، يليه حب النفوس ، ثم تحصيل العلم ، فبلوغ المثال . أو إن شئت فأشكال الجمال الأربعة هي الجمال الجسماني ، فالأخلاقي ، فالعقلي ، فالملطقي .

ولكن لكي نفهم هذا السلم الرمزي ، فلن نجد أوضح من أسطورة فيدروس الرائعة التي نرى فيها النفوس تحاول الصعود إلى أعلى درجة ممكنة في مشاركتها الجميل المطلق . وتشبه هذه النفوس عربة ذات أجنحة يجرها جوادان لكل منهما سائق هو العقل ، والجوادان هما الغضب والشهوة يتنازعا ويتوازنان في اندفاع عنيف . أما العقل الخالص فيتوق للصعود إلى أعلى المراتب الممكنة للمعرفة المثالية . وأما الجوادان الجامحان فيتشوق كل منهما للبقاء في موطنه على الأرض . وهكذا فإن الارتقاء إلى الجمال بالذات لا يتم بغير صعوبة . والمقدر لهم أن يكونوا فلاسفة هم وحدهم الذين يشاركون في الحقيقة المعقولة في هذه الحياة الأولى ، أما الآخرون فلا يبصرون شيئا ولا يكادون يبصرون شيئا . ومن المعلوم أنه فيما بعد وعقب هذه الحياة الدنيا ، فإن الفلاسفة وغيرهم من الناس لن يعلموا شيئا إلاّ بطريق التذكر . وسيحاولون تذكر تجربة حياتهم السابقة ليظفروا بهذه الطريقة بمعرفة مثال الجمال المعقول .

بيد أنه في الإمكان الوصول إلى تصوير أكثر وضوحا لعالم المثل الذي يكون نواة الفكر الأفلاطوني . وذلك التصوير أشبه بهرم على طريقة النظام القنصلي الذي اخترعه « سييس Sieyès » بناء على طلب بوناپرت . وفي قاعدة الهرم توجد الأشياء المحسوسة في مظهرها الخارجي ، ثم تعلوها المعرفة العقلية المتصلة بأكثر الأفكار مادية ، أو بمعنى آخر سيكون في أسفل السلم الهرمي الأجسام في غلظتها الأولية ، ثم الأفعال وأنواع السلوك والأحداث والحركات بما لها من سمو عن الجسم ،

ثم تأتي النفوس الحقّة ، ثم تليها ذوات الأجسام ، ثم ذوات النفوس ذاتها التي تلي الأفعال .

وفوق هذه الذوات ، توجد المعارف الخالصة النظرية العقلية المتجردة عن كل مضمون أخلاقي . وأخيرا تبرز الصور تتوجها المثل الرئيسية التي يسميها المحدثون بالقيم وبذلك نحصل على المثل الثلاثة مثال الجمال للجمال ومثال الخير ومثال الحق التي تتمم جميع المعارف السابقة . وبذلك نحصل على الشكل التالي :

الخير

الحق الجمال

المثل الكلية

المثل الجزئية - الثانوية

ذوات الحقائق المحسوسة

النفوس - قواعد السلوك - الأجسام الأولى

الجميل في ذاته :

ونظرة بسيطة في مثل هذا الجدول تسمح بوضع سؤال أساسي هو :
« أيسكون الجميل في ذاته مثالا مطلقا بحيث لا يمكن أن يسبقه مثال آخر أو يأتي بعده ، أو أن لا توجد فكرة سابقة تلييه في الوجود هي أساسه الأولى ؟ »
هناك نص في فيدون يبدو لنا هامئا بهذا الصدد « إذ أنه لو وجد جميل آخر غير الجميل في ذاته ، فلن يتصف بالجمال إلا بمشاركته في هذا الجمال في ذاته ، أما أنا ، فليست أدرك هذه الأسباب العلمية ولا أستطيع معرفتها . وإن فسّر لي (٢ - علم الجمال)

شخص سر الجمال المروع فى شىء بأنه يرجع للونه الزاهر أو لحنه ما أو أى شىء آخر من هذا القبيل فلن أستجيب لمناقشته لأنها تتركبكنى ، وإنه لمن السهل البسيط أن أدرك أن السبب فى جمال شىء ما ليس سوى وجود المشاركة بينه وبين ذلك الجمال ... » و يضيف سقراط : « إن الجميل يصير جميلا بالجمال . »

فإذا سلمنا بأن الجمال الأقصى يتحد بالخير الأقصى - إذ من المستحيل حين نبصر الجمال ألا نبغ ما هو خير - فإننا لنسأل وما هى الفكرة المحسوسة التى يمكن تصورهما عن هذا الجمال فى ذاته ؟

فى الإمكان أن تخيل نموذج الجسم الكامل على وجه الدقة من النظر إلى تمثال «أبولون باقيدير» . وتمثال «موسى» لميخائيل أنجلو أو شيئا بين «براكتيل» و «رفائيل» .. وفى الإمكان أيضا أن تتمثل أروع بطولة تتمحق فى هذا العالم عند تصور عمل ثامن (لهيراكليس) أو أى عمل عظيم يقام على أساس من (مبادئ) «كينيكيناتوس»^(١١) أو البطل عند كورنى . وفى الإمكان أيضا تصور نموذج المعرفة الخالصة حين توضع على مسافة متساوية بين الجبر والأنطولوجيا إلى جانب نسق من بديهيات هلبرت أو المنطق الرمضى ؛ ولكن من ذا الذى يدعى معرفة المطلق ؟ قد يكون هناك زهو فى معرفة البطل ، أو القديس ، أو الحكيم ولكن أى غرور فى محاولة تصور الإله ؟ ذلك لأن مثال الجميل يندمج تماما بهذه الصورة الإلهية .

الجذب أو الحب الأفلاطونى :

ليس هناك ما يسمح بفهم ذلك الاندماج الذى يسود تلك الحالة الفريدة أو تلك النوبة الانجذابية التى يصل إليها الحب المثالى قدر ذلك النص الذى تكشف فيه ديوتيميا لسقراط المأخوذ عن هذه الحالة .

« إن مَنْ تقدم في أسرار الحب حتى وصل إلى النقطة التي وقفنا عندها واتمى إلى آخر رتبة من مراتب الأسرار ، فسيرى فجأة أمام بصره جمالاً عجيباً ، ذلك الجمال يأسقراط هو آخر أنواع الجمال السابقة ، جمال خالد غير حادث ولا فان ، خالٍ من الذبول والزيادة على حد سواء ... وشارك فيه كل أنواع الجمال الأخرى ، مشاركة لا تؤثر فيه سواء بالصغر أو الكبر أو بأى تغيير طفيف آخر ، أى عزيزى سقراط ، لتعلم أنه لا يوجد شىء يضاف على هذه الحياة أى قيمة قدر منظر الجمال الخالد وإنى لأنساءل أى شىء لا ينعم به ذلك الإنسان الذى يحظى بتأمل الجمال الخالص فى نقائه وبساطته ، الخالى من كل ملابسة للجسد والألوان البشرية ، ومن كل تلك المباهج المقدر عليها الفناء . بل قد ينعم بمواجهة الجمال الإلهى وجهاً لوجه فى صورته الفريدة ... أليس بتأمل الجمال الخالد ، عن طريق العضو الوحيد الذى نبصره به تتولد الفضائل الحقيقية الصحيحة ، وليست صورها المزيفة لأن صاحبها لا يتجه إلى الصور المزيفة لأن الحقيقة وحدها هى التى يعشقها . » - (المأدبة : ٢١١ د) .

فالترقى فى الحب الأفلاطونى ، إنما يتجه إلى البحث عن هذا الحب الأسمى ، وهو وحده القادر على هدايتنا . يقول سقراط فى محاوره فايدروس : « إننا بعد أن هبطنا إلى هذا العالم قد عرفنا الجمال معرفة أوضح من معرفتنا لسائر الحقائق بواسطة أكثر حواسنا نورا : بواسطة البصر أدق أعضاء الجسم . وصار الجمال يشترك فى كونه أكثر الأشياء وضوحاً كما أنه أجدرها بالحب ولقد شاركه الجمال فى صفة الوضوح والحببة . » فإذا يعنى هذا ، غير أن الإنسان يسعى طول حياته إلى الاتحاد بهذا الجمال غير المتجسد ، غير المادى الذى يفرض علينا بتقائه الأساسى الأولى ؟ إن البحث عن الجمال هو رغبة فى الخلود ، ونوع من إرادة التطهير التى تبعث فى الإنسان الحب والغبطة . وبدونها يجد الإنسان نفسه وكأن من المقدّر عليها أن تنغمس فى عالم الأشياء

المحسوسة . وبفضل الجمال فى ذاته ، البسيط النقى ، غير المختلط ، وغير المنسخ بالجسد البشرى أو الألوان أو التفاهات القانية ، يصل الإنسان إلى المطلق وتذكر نفسه ما يسمو على الوجود ذاته ، حيث الانسجام الكلى والوحدة الأساسية .

الفنون الجميلة والفلسفة :

من العبث أن نبحت فى الفلسفة الأفلاطونية عن مذهب كامل فى علم الجمال . إذ لا يوجد بها سوى أسس أو قل بذور لنظرية فى الفن . أما سيكلوجية الفنان أو الجمهور فإن تظهر منها إلا ببعض الملاحظات المختلفة فيما يتعلق بالمهمة الأخلاقية التى يقوم بها كل نوع من أنواع الفنون الكبرى .

ويبدو أن الشعر يحتل مكان الصدارة فى فلسفة أفلاطون ، على شرط أن يجتمع فيه حسن الصياغة الفنية مع الإلهام السامى . والفلسفة تقدم فى هذا المقام للشعر أوفر المنابع وأكثرها خصوصية .^(١٢) أما الموسيقى سواء الآلية أو الصوتية أو الراقصة - (إذ يعد الرقص أحد أنواع الموسيقى عند أفلاطون) - فتؤدى مهمة أساسية فى الدولة : إنها « حارسه » المدينة أو « حصنها » . - (الجمهورية ، الكتاب الرابع ، ٤٢٤ د) ولا بد من أن تهذب الموسيقى وترتقى لكى تهذب الأخلاق ، وسيل ذلك أن تخضع الموسيقى للبساطة المطلقة ، وأن ينقى الإيقاع إلى أبعد حد وذلك على نحو يجعل الموسيقى معتمدة كل الاعتماد على السياسة والأخلاق . ويستبعد مؤلف القوانين أنواع الموسيقى الميكسوليدية والليدية بسبب ما يغلب عليها من طابع الشكوى والسكابة ؛ أما الأنواع الأيونية أو الليدية الخالصة فهى ذات طابع شهوانى تسرف فى الأنوثة ؛ أما الدورية فهى وحدها التى يجب أن يحتفظ بها لطابعها الحربى الحماسى ، وكذلك الفريجية لطابعها الهادى المسالم . وعلى هذا النحو يمكن أن نجد عند أفلاطون تصورا سابقا لسياسة التوجيه الفنى المعاصرة .

ولكن كل ما يتعلق بالخطابة أو السفطة أو خداع البصر ، أو الزيف ، والوهم فقد كان يبدو لأفلاطون غير جدير بأن يكون موضوعاً للفن . ولهذا السبب كان الرسم يبدو له أخطر الفنون ، وكان يحتم الرجوع لرسم الأسلاف والمحافظة على نماذجهم القديمة .

يقول الناطق بلسان أفلاطون في محاوره القوانين : « هنالك في مصر تنشر قائمة تصف التحف الفنية التي تعرض في المعابد ، ولم يكن من المسموح به ، وليس حتى الآن مسموحاً للرسمين أو المصورين أيّاً ما كانوا أن يحدّثوا أو يتخيّلوا شيئاً لا يتفق والتراث القديم . ويحد الملاحظ هناك أشياء مصورة أو منحوتة منذ عشرة آلاف سنة ، وعندما أقول عشرة آلاف فإني لا أبالغ بل أذكر الحقيقة بالضبط ، ولا تزيد هذه الموضوعات روعة ولا قباحتاً عن موضوعات هذه الأيام لأنها تصمم وفقاً لنفس القواعد » . ويستحسن المتحدثون « هذا الإبداع في التشريع والسياسة » .

ولما كان أفلاطون من أشد أنصار الفن المقدس فهو يرفض كل أنواع التجديد في الفن ، وقد أخذ دائماً جانب القدماء في كل معركة دارت بينهم وبين المحدثين . ومن أجل هذا عارض أفلاطون جملة الطرق الفنية في التصوير التي تظهر للصورة معنى يتلاشى عند النظر إلى ألوانها عن قرب . ومنها ما يبدو على البعد صوراً تمثل جيلاً أو جسراً أو أشجاراً أو فاكهة ولكن عند الاقتراب منها لا يبقى سوى قطع لا شكل لها ولا تشبه أى شيء . وعلى ذلك فالرسم يكاد يكون دائماً منبع الأخطاء ، فهو مبهم عن قرب ، خادع من بعد .

أما فنون المسرح والنحت والعمارة فهي على العكس من ذلك فنون مشاركتها أكثر في المبدأ الأسمى ؛ فالجمال يتجدد فيها بالقياس والانسجام . أى أنه يبعث مسرة لا يمكن نعتها إلا بأنها جمالية . فهذا النوع من اللذة الخاصة إنما يدين بالفضل لمقياس

ليس رياضيا بل لذوق يتصل بانفعال مرتبط بالبحث العقلي النزيه عن كل غرض آخر . فالتقياس يكون في العلوم الأخرى فظا خاليا من اللذة (انظر فيليبوس ٥١ ، والسياسي ١٢٨٤) ولكن المقياس La Métérétique في الفن يتجاوز القياس العلمى حين يتسامى بهذه العلوم .

وكذلك نجد الفلسفة الأفلاطونية تنتهى إلى مزج المثل الرئيسية بفكرة الوحدة في الحجم . يقول أفلاطون في تيماتوس « إن ما يتناسب هو الخير والجميل » . ويقول أيضا : « من الجميل أن يحكم المرء حكما صحيحا » . وأيضا : « إن الحكم الصحيح ، والعلم وجميع الأحكام الصادرة عنه كلها جميلة وخيرة » . فنحن نجد الانسجام الأسمى للمعرفة الكاملة ناشئا عن العلم أو السلوك أو الفن . والجمال يوهب لكل من التزموا حدود الطبيعة السوية .

يبد أنه ينبغي ألا نظن أن فكرة أفلاطون عن الفن هي كما يصورها روبان Robin فكرة عقلية أخلاقية لا تصدر عنها إلا موضوعات جافة بقدر ما هي سقيمة (١٣) » .

كلا ، إنما يوجد الفن عند أفلاطون في البحث التلقائى الطبيعى السليم الصادق ، لأن الفن عنده اكتشاف . إنه يتاخص في البحث عن الانسجام ، وعن العظمة التى تكمن في أعماق وجودنا السابق .

ماهية الفن :

فلسفة الفن عند أفلاطون هي فكرة تعالى ذاتها . فالجمال لا يوضع عنده أبدا في مستوى الحياة ، وليس له وجود هنا على الأرض . إنه أسمى من هذا العالم وبعلو عليه . ولا بد لكى نحس بالجمال العميق فى الأشياء من الاقتراب من الماهيات

والمثل بقدر الإمكان ولا بد من المشاركة في نماذجها الأصلية ، وبدون هذا البحث الديالكتيكي في الجمال المطلق ، وبدون ألغة النماذج الخالدة التي تفرض على بصرنا المضاعف في وجودنا السابق على الحياة ، فلن نستطيع إدراك جمال الأشياء . إن ما هيبة الجمال توجد في النموذج ، في مثال الجمال الخالد الذي يضيء عالم الجمال كما تضيء الشمس العالم الأرضي ، أو ينير العقل أذهاننا الضيقة . فالجمال في ذاته غير محسوس ، ولكنه وحده الجدير بأن يسعى المرء إلى الاقتراب منه .

وأولئك الذين عاينوه عن قرب هم الذين يجب علينا أن نعجب بهم مقتدين بكل خطوطهم ورسومهم وأصواتهم . والقديم هو دائماً الأصيل في مجال الجمال ، أما المجدد فإنه دائماً مضلل ، لأن تجربة عشرة آلاف سنة لا يمكن أن تعوض . فلنقلد أقدم العبقريات مستندين في ذلك على ذوقنا الخاص . ولكن بدون أن نكف عن البحث عن النموذج ، فهذا وحده هو الطريق الموصل إلى الجمال . والتقدم مرادف عند أفلاطون للانحلال . وهو في السياسة كما في الفن يتخذ دائماً موقف المحافظين .

وهكذا لا نستطيع إلا أن نردد كلمة الأستاذ ب . م . شول^(١٤) : « مهما تكن المسافة التي تفصل أنواع الجمال الأرضي عن الجمال الحق ، فإن الذين عاينوا بريقه في وهج لا مثيل له بين باقي المثل في عالم يسمو على الأرض ، أولئك هم وحدهم الذين يمكنهم معرفة أنواع الجمال الأرضي ؛ التي ليست سوى تقليد باهت مشوه له^(١٥) » .

٢ — الفلسفة الأرسطية

لقد اختلف أرسطو عن أستاذه في عدة مواضع، كما اختلف مالبرانش عن أستاذه ديكارت. ولكننا لا نعدو الصواب لو قلنا بصراحة إن الفلسفة الأرسطية على الأقل فيما يختص بعلم الجمال، إنما تتبدى لنا في صورة تنسيق للفلسفة الأفلاطونية.

ومن المحتمل جداً أن يكون أرسطو قد كتب مؤلفاً بعنوان « بحث في الجمال » فقد ذكره ديوجين اللايرسى (الكتاب ٤ ، ١) ، وأرسطو نفسه يشير إلى هذا البحث في كتاب الميتافيزيقا (الكتاب الثالث عشر فصل ٣) . وعلى أى الحالات فلم يبق لدينا سوى مقتطفات من مؤلف أطول هو كتاب الشعر ، وكذلك نص آخر على قدر كبير من الدقة الفنية ، وعلى قدر غير كبير من الصلة بعلم الجمال وهو كتاب الخطابة . بيد أن الفكرة التى نستخلصها منهما تفوق المحات الأفلاطونية : « فالكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة ، لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه فى نظام، وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة . (كتاب الشعر ، الفصل السابع) . ولم يسبق لأفلاطون أن عرف الجمال بدقة ، أما أرسطو فلا يتردد فى تحديده ، وإن لم يكن هناك فى الواقع بين المعيار الأفلاطونى للانسجام والقياس، والتعريف الأرسطى للنظام والعظمة من اختلاف سوى اختلاف الباطن والظاهر ، أو اللامحدود بالنسبة للمحدود .

ثم يكمل أرسطو تعريفه بالإشارة إلى التحديد والتماثل والوحدة . فالجمال يتلخص عنده فى تناسق التكوين لعالم يتبدى فى أجلى مظاهره . فهو لا يُعنى برؤية الناس كما هم فى الواقع بل كما يجب أن يكونوا عليه « فالإنسانة هى محاكاة لكائنات أعظم أو

أحسن في النوع من الكائنات المبتذلة. » (كتاب الشعر الفصل الخامس عشر).
وتذهب رواية خاطئة إلى أن أرسطو قد عرّف الفن بأنه محاكاة الطبيعة. وهذا
الرأى خطأ بين ، لأن ما يؤكده أرسطو هو عكس ذلك : إذ أن الفن عنده إما أن
يكون أسمى من الطبيعة أو يكون أدنى منها ، أما أن يكون في مستواها فهذا
ملا يراه أرسطو أبدا .

« والفارق الذي يميز الملهاة من المأساة هو أن هذه تصور الناس أختيارا وتلك
تصورهم أسوأ مما نراهم عليه في الواقع . » (الشعر ، الفصل الثاني) .
فالخاصة الأساسية في الفن تتلخص في إخراج الطبيعة عن طبيعتها ، وفي الانحطاط
بالإنسان أو في التسمي به : إنها محاكاة مُصلحة ، إنها تبديل . ويتفق أفلاطون مع
أرسطو في تأكيد ضرورة البساطة الداعية إلى قبول الشكل المكتمل العضوى بوصفه
كائنا حياً ، فكل منهما يسعى إلى التحسين والتكميل ، وإلى أن تصير الشخصيات
أكثر جمالا مما هي عليه في الواقع ، حتى تكاد لشدة جمالها ألا تكون حقيقية ، وكلاهما
ينشد نموذج الفن في الجمل الكلي الضروري ، المطلق ، المثالي .

غير أن التشابه بينهما يقف عند هذا الحد ؛ فقد كان أفلاطون يرى في مثال الجمال
بالذات مبدأً متعاليا يسمو على الذات ، وعلى العالم : نموذجاً أصلياً خالداً ، مثالا خالصا .
خارج العقل الذي يتصوره .

أما أرسطو ، فلا يرى فيه سوى نموذج باطنى في العقل البشرى ، ليس له
موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا . فليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان أو العالم ،
فكل شيء موجود فينا نحن ، والمثال موجود في الإنسان . يقول أرسطو : « إننا
لانشد النافع والضرورى إلا من أجل الجمال . » (السياسة ، الكتاب السابع ، الفصل
الثاني عشر ، الفقرة الثانية) ولكن هذا الجمال يتحد والعقل البشرى . « فالن ليس

سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح . » - (الأخلاق إلى نيقوماخوس : الكتاب السادس الفصل الثالث) - على حد قول أرسطو ، تليذ الأكاديمية المعارض لأستاذه . غير أن هذا النوع من أنواع الإنتاج هو إلهام أكثر منه كشف . فالفن عند أفلاطون هو اكتشاف بواسطة التذكر للمعرفة السابق اكتسابها بالمشاركة في المثل . ولكن الفن عند أرسطو هو على العكس من ذلك إنتاج مبدع لصور جديدة لم يكن لها في وقت ما معرفة سابقة عند الذى أبدعها . وفي هذا ما يكشف في أرسطو عن النزعة الإنسانية التي ستظهر في عصر النهضة وبخاصة عند بيكون .

إن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية في علم الجمال بشكل أوضح من أفلاطون إذ يسأل : أين نجد النموذج في الفن ؟ لن نجده في الحقيقة الواقعة ، ولا في إمكان الأزل الحاضر ، ذلك لأن الجمال أسمى من الحقيقة . وأرسطو هنا أفلاطوني أكثر من أفلاطون وقضيته حين نسير بها حتى نهاية الشوط تشبه مقدمات لكل علم جمال مستقبل ، ويترب عليها أن الشعر أكثر صدقاً من مجرد الوصف العلمى .

إن جمال الشعر الكامل ، المنتظم ، المرتب ، والإدراك العميق المباشر الحدسى عند الشاعر ، مما يجعل الشعر أول مراتب المعرفة ، بل المعرفة الوحيدة كما يقول الأستاذ بول كلوديل M. Paul Claudel في كتاب « فن الشعر » الذى ظهر بعد كتاب أرسطو في الشعر بأربعة وعشرين قرناً من الزمان .

ويمكن أن نبين مع قدر أكثر من الدقة ، كيف يثير فن الدراما الرعب والشفقة وعلى أى نحو يحقق المسرح ذلك « التطهير » من الانفعالات والضرورى لسلامة الصحة الباطنة . ولكن مهمة الفلسفة تتركز عند أرسطو في إقامة النظام الذى يبدأ بأفكارنا التي ينبغى أن يسودها الترتيب الشامل . ويحاول أرسطو أن يفسر اللذة الفنية بنفس الطريقة فيقول (المشكلة ٣٨) : « إننا نحب الانسجام الموسيقى ، لأنه

خليط من العناصر المتضادة تجتمع مع بعضها بنسب معينة، وهذه النسب متعلقة بالترتيب والترتيب يبعث فينا السرور بما ديا (انظر : Egger, Essai sur la Critique Chez les Grecs, p403 : بحث في النقد عند الإغريق . ص ٤٠٣) .

فالإيقاع، أو الانسجام، أو القياس أو التماثل، ترند جميعا في آخر الأمر إلى الترتيب. وإزاء النقد الأفلاطوني الديناميكي في أساسه يؤلف الفكر الأرسطي مقولات ثابتة : وفي حين يندفع الأول بلا منهج نحو الجمال اللانهائي ، يقف الآخر بحكمة في مجال الإطارات الصورية الخالية المضمون .

٣ — الأفلاطونية الجديدة

من الممكن لو اتسع المجال أن نبين كيف أثرت الأفلاطونية تأثيرا عميقا على العصر الوسيط ، وعصر النهضة ، والقرن السابع عشر . ويمكن القول بنوع ما إن الكلاسيكيين الكبار وبخاصة بوسويه Bossuet وبوالو Boileau يبدون وكأنهم من الأفلاطونيين المحدثين شديدي الحماسة والطاعة للقواعد المطلقة للتراث الموروث ، وذلك في انتضارهم للحقيقة والأخلاق وفي احترامهم للأصل والنموذج . « الجمال هو تآلق الحق والخير . . . » أما الرواقيون جميعا فيذكرون كما لو كانوا أفلاطونيين شديدي الطاعة في التزامهم أخلاقا جمالية عند نحتهم « تماثلهم الخاص » . أما أفلاطون (٢٠٥-٢٧٠) فيعرف الجمال بالوحدة وبالصورة الخالصة والترتيب ، فالجمال في الموجودات هو « تماثلها وانتظامها » (التساعية الأولى - الرسالة السادسة ، الفصل الأول) ذلك لأن الحياة صورة ، والصورة جمال . أما القديس أوغسطين ، فقد علق تعليقات متنوعة على قضية الأفلاطونيين « إن الإله يفكر دائما تفكيرا هندسيا »

في حين يبين القديس توماس الأكويني الرضاء الأقصى والراحة التامة للذوق والفهم
في الانسجام الذي يجلب السرور .

ويتخذ ليوناردو دافنشي^(١٦) بعد مارسيل فثيني قضايا أفلاطونية أخرى .
وفي حين يرجع عصر النهضة إلى المنابع الأفلاطونية يهز مونتيني كيان الدجاطيقية
المتحطم ، ذلك لأن عصر الأفلاطونية كان قد شرع في إفساح الطريق
لعصر الكانطية .



الفصل الثاني

الكنطية أو العصر النقدي

حين انتقل علم الجمال من من المرحلة الدجاطية إلى المرحلة النقدية أى من التصور الموضوعى إلى الاتجاه النسبى ، أو بمعنى أدق إلى الاتجاه الذاتى ، خضع لتطور اتجه به من مبحث الوجود إلى ميدان علم النفس ، وهذا مظهر من جملة مظاهر « الثورة السكوبرنيقية » .

وسوف نحاول أن نستخلص مصادر الفلسفة الكانطية واتجاهاتها وتأثيرها من خلال تراثها وعناصرها الأساسية ومصائرهما المتأخرة .

١ - السابقون على كانط :

يقول فيكتور باش فى السطور الأولى من مؤلفه الضخم « بحث نقدى لعلم الجمال عند كانط » « إذا حاولنا النظر فى الحركة الفلسفية (السابقة على كتاب نقد الحكم) من بعيد فمن السهل علينا أن نحدد محورها فى تيارين كبيرين يصدران عن النزعة العقلية عند ليبنتز وبوجارتن ، والنزعة الحسية عند بوركه ... ثم بعد ذلك محاولة للتوفيق عند كانط » . وحين يأخذ باش فى تفصيل ماسبق أن أجمله باختصار ، ينتقل مع هذا التطور خطوة خطوة موضحا ما لا يقل عن ثمانى مدارس مختلفة استقى منها كانط ، وهى : المدرسة الديكارتية ، والأدب الكلاسيكى فى عصر لويس الرابع عشر ، وفلسفة لوك ، والاتجاهات العاطفية عند أدباء « آخر القرن » (وهم الأب بوصور

وفنون ، ولا موت هودار والفلسفة الليبنزية مع شافتسبرى وكروساز وهمسترهوز
و « علم الجمال الوجداني » للأب دوبروس ، والمدرسة السيكلوجية الانجليزية عند
أديسون وهتشسون وبوركه وهوم وهوجارث ، ووب ويونج ، وأصحاب المعاجم
وديندرو باتو وروسو. وأخيرا وبخاصة المدرسة الألمانية مع كونج وجوتشد وبودمر ،
وونسكلان ولسنج وبوجارتن وغيرهم .

وسنكتفي بهذه التيارات الثلاثة وهى : النسبية الديكارتية ، والعقلية الليبنزية ،
والحسية الانجلوسكسونية .

(١) ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) .

قال مونتيني . « أكبر الظن أننا لن نعلم أبدا ما الجمال فى طبيعته وأصله . فكان
بذلك ديكارتيا من قبل ديكارت . فالجمال عند الهنود يتمثل فى شفاء غليظة منتفخة وأنف
مفرطح ضخمة ، وأهل بيرو ينسبون له الأذان الكبيرة ، وآخرون يجعلون الجمال فى
الأسنان الحمراء أو السوداء . وهكذا ننقل من دجماطيقية أفلاطون المرتكزة على
موضوعية الجمال فى ذاته إلى نزعة شك مبالغ فيها مع مونتيني أوديكارت أو بسكال
وخاصة عند قولتير فيما بعد .

وحين نسأل ما الجمال ؟ فلن يدرى أحد ماهو . إنه يتغير بتغير الأقطار
« الحقيقة عبر البرانس ... » ^(١٧) . ويشتر ديكارت فى كتابه « موجز فى الموسيقى »
بتقدم كانط حين يثبت أولوية الذوق على مثال الجمال بالذات . وعلى هذا الأساس
تكون الفلسفة الديكارتية ذات نزعة نسبية ^(١٨) .

(ب) لينتز ١٦٤٦-١٧١٦ :

لقد قيل إن علم الجمال عند كانط يمكن أن يُعتبر بمعنى ما « ترجمة في عبارات ذاتية لعلم الجمال عند لينتز » معنى هذا أن أهمية لينتز في تاريخ نظريات الجمال تتأخص في إحيائه تصورات الحياة والصورة والغاية معارضا بذلك ديكارت . فلينتز معارض ديكارت، فهو يتم ويعمق ما كان عند ديكارت سطحيا وناقصا. والكون عند لينتز نسق من الأنوار المتزايدة تزداد وضوحاً وتميزاً بازدياد نصيب الموضوعات التي تكشف عنها من الوضوح والتفسير العلمى (وفقاً لتصوير « كونوفشر » العميق) . ولم يعد الكون عند لينتز مجرد آلة تتحرك بقوانين حتمية مجردة عن الطاقة والتلقائية، بل صار على حد قول فكتور باش: « سلماً ضخماً من الأحياء الشاعرة التي تؤلف مجموعاً واحداً ذا انسجام تام » .

ولكن العالم كذلك ليس سوى صورة من إدراكنا : ففي كلا الطرفين يتحقق الواحد والكثير ، وليست روعة ذلك الانسجام الكونى في الواقع سوى انعكاس للانسجام الداخلى فينا . « إن الانسجام الكونى يمتد منا إلى الأشياء الأخرى ومن الأشياء إلينا . » (المرجع السابق . ص ٧) .

وكذلك تعود تلك الصيغة الأفلاطونية الجديدة ، التي تقول بالوحدة في التعدد، فتظهر على الرغم منها مكتوبة في سياق جديد ، يكاد يكون ديكارتيًا جديدًا إلى حد ما ، تستطيع النفوس أن « تنتج فيه شيئاً ما يشبه أعمال الإله وإن كان في صورة مصغرة . » وذلك في الفعل الجمالى الذى يتم بفضل الانسجام السكلى . وكذلك الحال عند لينتز، تتكشف الحالة الفنية بواسطة « هذا الذى يسمى بالأذواق والصوروكيفيات الحواس » وهى « الإدراكات البسيطة » ، أو في تلك « الانعكاسات الحية أو صور عالم المخلوقات أو صور الألوهية ذاتها أو خالق الطبيعة نفسه القادر على معرفة نظام

الكون وعلى تقليده في نماذج أصلية ، بحيث يكون كل فكر أشبه بإله صغير في قسمه » إذا شئنا أن نستعير من الفيلسوف عباراته .

ولابد أن نذكر الأب أندري^(١٩) P.André من بين تلاميذ لينتز المتأخرين وهو أول من ألف كتابا في علم الجمال باللغة الفرنسية مستلهما في ذلك بحرية الفكرة الاوغسطينية في الترتيب ، ومسترشدا بيوجهارتن الذي ساعد كانط أكثر من كروساز أو بوس Bos في حل نقيضة الإحساس - والحكم . وقد كان بحق أبا لهذا العلم الناشئ الذي يدين له بالكثير .

(ح) النزعة الحسية الإنجليزية :

قدم كل من هيوم ولوك وهتشسون بعض الفروض في تفسير الجمال . يقول الأخير : « إن لم نشعر في أنفسنا بالجمال ، فقد نجد في المباني والحدائق ، والملابس والأثاث منفعة . ولكننا لن نجد لها أبدا جميلة » . ولقد استمرت هذه النزعة التجريبية التي استفاد منها كانط بعد ذلك مع هوجارث وبنج ووب Webb وبوجه خاص مع بوركه وهوم .

بوركه - ظهر له في عام ١٧٥٦ « البحث الفلسفي في أصل أفكارنا الخاصة بالرائع والجميل » والقضية التي يعرضها بسيطة ، وهي تتلخص في أن الذوق هو الحاكم الذي يخطيء في حكمه على الجمال . والجميل يصدر عن الغريزة الاجتماعية ، أما الرائع فيصدر عن غريزة البقاء . وبناء على ذلك تكون العلة الفاعلة في الجمال هي « شعور اللذة الإيجابي المولّد للحب المصاحب لانبساط العضلات والأعصاب ، أما الرائع فعلى العكس من ذلك فإنه يرتبط بالتوتر أو بالانقباض في العضلات والأعصاب . ويستجيب الرائع لإحساس بالألم المفيد ، وهو يتعلق بالفراغ ،

والمروع ، والظلمات ، والعزلة ، والصمت ، وصفوة القول أننا نرى من هذا الوصف ما انتهى إليه فيختر Fechner ، فالتحليل السيكوفزيولوجى فى مجال علم الجمال يصل فى هذا العصر إلى درجة عالية من الدقة . ولقد أثر هذا التحليل الذى لم نستطع أن نقدم له صورة واضحة تأثيراً فعّالاً على كانط .

أما هوم فقد تضمن مؤلفه « عناصر النقد » ١٧٦٢ ، نزعة حسية أصيلة أو على وجه التحديد نزعة أنثروپومورفية متكاملة . فهو يرى « أن الجميل ما يمثل علاقات توحد بين المشاهد ونظائره (انظر باش : بحث نقدى فى استطيقا كانط ص ٦١٨) فليس الشئ لأنه جميل فلا بد أن يؤثر تأثيراً كلياً وضرورياً ، ولكن يرجع السبب فى ذلك إلى وجود عنصر إنسانى عام كامن وراء الاختلافات التى تفرق بين الأفراد ، وهذا العنصر العام موجود فى الموضوعات الجميلة .

ولا شك أنه يوجد هنا ما يكاد يكون نقيضاً للنزعة الأفلاطونية . إذ لم يعد المهم هنا هو الجمال بالذات ، بل الذوق الإنسانى .

ولم يبق على كانط سوى الرجوع لتلك الحركة التى ضمت بوركه ، وهوم ، ودوجالد واستيوارت ، وريد ، وينج ، وغيرهم ، حتى ليمسكن القول أن الكنتية قد وجدت بالقوة عند الاثنين الأولين .

٢ — كانط (٣٠)

يقول آلان Alain فى استهلال مؤلفه « عشرون درساً فى الفنون الجميلة » « يوجد فى علم الجمال مؤلفان لا يمكن إغفالهما وقد شقا الطريق لمن جاء بعدهما ، يشير

بذلك إلى كانط وهيجل . ثم يضيف : لقد وفق كانط في الوصول إلى تحليل الجميل والرائع وإلى التمييز بينهما ، وليس هناك ما يغني عن قراءة تلك الصفحات التي أعتقد أنها معروفة .

ونقول ابتداءً إن كتاب كانط « نقد الحكم » يعد أحسن مقدمة ، إن لم يكن المقدمة الوحيدة لعلم الجمال . غير أن هذا الكتاب يبدو غير مفهوم إذا نظرنا إليه نظراً مجرداً ، ولذلك فلا بد من وضعه في جوّ التاريخي ، وعلينا أن ندرك إدراكاً إجمالياً فكرة كانط الرئيسة بغير أن نتبع الخطوات التفصيلية لطريق الانطولوجيا الذي سلكه . وسنحاول دراسة مصادره ، ثم دراسة تطوره كي ننتهي إلى المبادئ الأساسية في علم الجمال عنده .

(١) المصادر :

سبق أن أوضحنا حسب رأي المحلل المتعمق في علم الجمال عند كانط كيف أثبت لينبزن وجود الجمال في الانسجام ، أو بمعنى آخر « وجود المنطق في العالم المحسوس » وكيف أن هتشون قد فصل بينه وبين « الرغبة المرضية » وكيف فرّق بوركه بينه وبين « السكّال » . فقد كان تحطيم « الغائية الموضوعية » وإظهار أهمية الصورة ، وأولوية تصور المظهر ، واعتبار الذوق وظيفة للإحساس لا للذهن ، وأخيراً وبخاصة التصور الذاتي للجمال ، كل ذلك كان يمثل وجهات نظر السابقين المباشرين لكانط وهم سولزر ، وونكلان ، ومندلسوف ، ودوبوس ، وتتنس ، وبوجبارتن . غير أن هذه الأفكار المنفردة حول علم الجمال النفساني لم تلبث أن تألفت وتناسقت مع كانط .

لقد كان هناك تناقض قبل كانط يعتمد على فكرة وجود « ذوق ذاتي »

هو مادة للشعور، ويتضمن كل مافى الحساسية من إمكان وخصوصية واصطناع، ومن جهة أخرى « ذوق آخر كلى ضرورى ». و انتهت فكرة الذوق إلى التأرجح بين هذين القطبين، فمرة يرتد إلى « اللذة » ومرة إلى الحكم، وعلى كل حال لم يعد الذوق يعنى شيئاً.

بيد أن الفلسفة الكانطية قد تميزت بخاصة فريدة، هى اكتشاف « النقد الثالث » الذى يتلخص فى نظرية جديدة فى، الذوق فلم يعد الذوق مجرد حكم على الشعور - Gefühlsurtheil - ولكنه أيضاً « شعور بالحكم Urtheilsgeluhl، وبمعنى آخر اتصف بأنه كلى ضرورى وجدانى.

ولكى ندرك المصدر الأول المباشر لهذا المبدأ [عند كانط]، لابد من الرجوع إلى التقسيم الثلاثى للنفس الذى فصله مندلسون بوضوح، وذلك على النحو التالى: يوجد بين المعرفة والرغبة، ملكة استشعار لذة نفسية أو ملكة استحسان. ولا بد إلى جانب ذلك أن قراءة تيتنس قدأ كدت عند كانط حقيقة الكثرة فيما رآه لينتزر وولف ثنائيا بخصوص الإرادة والفهم. ففى عام ١٧٨٦ استطاع مندلسون أن يوقظ كانط من سباته الدجاطيقى فيما يختص بعلم الجمال. فمن غير المؤكد أن يكون كانط قد تصور إمكان وجود ملكة ثالثة فى مؤلفيه النقيدين الأولين.

غير أنه اكتشف فى التأثير الوجدانى affectivité ملكة متميزة تماماً، تبدو تحت اسم الشعور باللذة والألم، كما لو كانت مبدأ ثالثا مصدره تلك المبادئ الأولية التى سيحاول كانط أن يكشف عنها ويصنف مضمونها. وقد كان هذا هو الموضوع الأساسى لكتابه « نقد الحكم ».

ويمكن على حد قول باش أن نعتبر « فكرة الشعور المعقول الأخلاقى هو الأصل

الثانى لعلم الجمال عند كانط « ولا شك أن مذهب كانط يؤكد وجود هذا المصدر الخاص إلى الحد » الذى يسمح بتحديد العلاقة بين معرفة لا تصدر عن العقل الخالص العملى ولا عن العقل الخالص النظرى ، بل عن ملكة الحكم وبين شعور اللذة أو الألم ، وذلك بواسطة تصورات أولية » (المرجع السابق ٢٩) .

ويمكن اعتبار المبدأ الثالث الذى يقوم عليه « نقد الحكم » أنه هو فكرة الغائية التى تتحكم فى عالم الحرية الروحية ، والتى سترتفع عند كانط عقب مؤلفات بوركه ، وسولزر إلى مرتبة الانسجام الكلى . وفى هذا الانسجام الكلى نجد الاتجاه الغالب فى علم الجمال الكانطى الذى يتلخص فى أن الغائية تفرض على الدوام وسطاً قيمياً فعلياً ومؤكداً بين عالم الطبيعة وعالم الروح ، بين الخيال والفهم ، بين الوجدان والإرادة . والحق أن فكرة الغائية هى الأساس فى نظرية الحكم الفكرى ، وهى نقطة البدء الأساسية لفهم علم الجمال الكانطى .

ب) نقد الحكم :

من المعلوم كما يلاحظ بوزانكيه فى كتابه « تاريخ علم الجمال » أن كتاب « نقد الحكم » قد ظهر بعد موت لنتج ، وونكلان . وإذا كنا نصادف فى هذا الكتاب بعض أثر من روسو ، أو سوسور فليست هذه فى الواقع « سوى استثناءات تؤيد القاعدة » ذلك أن كتاب نقد الحكم هو مؤلف مبتكر تماماً لا يمت بصلة إلى أى قراءات سابقة .

ولما كان من الضرورى أن نضع النقد الثالث فى موضعه من تطور مذهب كانط ، فلنا أن نسأل عما يتضمنه هذا الكتاب .

يتكون « نقد الحكم » من مقدمة يبين كانط فى ثمان نقاط منها كيف حاول

التوفيق بين مؤلفيه الآخرين في النقد ، أو بمعنى أصح أن يجمع قسماً الفلسفة في كل موحد ، ومن هذين الجزأين المتفاوتين في الأهمية فإن أولها وحده هو الذي يهمنا .

ويسمى هذا الجزء « نقد الحكم الجمالي » وهو بدوره ينقسم إلى جزأين هما تحليل الحكم الجمالي ، وديالكتيك الحكم الجمالي . أما الجزء الثاني فلا يهمنا إذ يتعلق بنقد الحكم الفأى أو يبحث الفائية الموضوعية فى الطبيعة .

أما تحليل الحكم الجمالي فيتنقسم بدوره إلى جزأين، هما تحليل الجميل وتحليل الرائع، والجزء الأول ينقسم إلى أربعة اعتبارات : الاعتبار الأول لحكم الذوق من وجهة نظر الكيف - بعد أن يأخذ كانط فى التحليل الدقيق لشعور الإشباع المميز لحكم الذوق وهو شعور برى عن أى هدف - يوازن كانط بين صور هذا الإشباع وهى : الإشباع الجمالى للذوق ، واللذيد ، والخير ، وبعد أن يقابل بين هذه الصور ، يستدل منها على تعريف للجمال مستمد من الاعتبار الأول يتلخص فى « أن الذوق هو ملكة الحكم بالرضاء أو عدم الرضاء على موضوع أو على أسلوب معين بشرط أن يكون هذا الحكم بريثا عن الغرض . ويسمى موضوع هذا الإشباع بالجميل » .

الاعتبار الثانى لحكم الذوق من وجهة نظر الكم : وحين ينظر كانط إلى الذوق من وجهة نظر المقولة الثانية متبعا نفس التخطيط السابق يبين أن الجمال يتمثل " بغير تصور " كموضوع للإشباع الضرورى ، وأن الذوق يتضمن شعورا باللذة وحكما لا يبين أى الاثنين سابق على الآخر . والتعريف الثانى للجمال المستمد من الاعتبار الثانى ، هو أن : « الجمال مايجلب اللذة بوجه كلى وبغير تصور » .

الاعتبار الثالث لأحكام الذوق من وجهة نظر العلاقة : ويبين كانط هنا كيف

يعتمد حكم الذوق على مبادئ أولية ، وأنه مستقل عن « الجاذبية » و « الانفعال » كما هو مستقل عن تصور « السكال » . ويقدم نموذج الجمال ، معرفاً إياه بأنه « أكمل ما يمكن من اتفاق في جميع الأزمان وعند جميع الناس » وذلك في الآثار النموذجية . (ص ٦٣) غير أنه يعود فيعين أن الحكم بواسطة مثال للجمال لا يمكن أن يكون مجرد حكم للذوق (ص ٦٦) ، « فالوجه المستوى تماماً يكون عادة بغير تعبير » وأن مثل هذا الحكم الجاف والعقلي الخالص « لا يسمح بوجود أى جاذبية حسية ، ومن هنا يمكن أن نستدل على تعريف الاعتبار الثالث للجمال : « بأنه صورة الغائية لموضوع من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثل للغاية . » ص ٦٧ .

الاعتبار الرابع لحكم الذوق تبعاً للجهة : (تبعاً للإشباع الصادر عن موضوع ما) « إن ضرورة الرضاء العام متصوراً في حكم الذوق هي ضرورة ذاتية ، غير أنها تتمثل في شكل موضوعي حين يفترضها الحس المشترك . » والتعريف الأخير (ص ٧٠) هو على النحو الآتي : « الجميل ما يعترف به موضوعاً لإشباع ضروري بغير تصور » . ثم يبين كانط التقابل بين الجميل والرائع (من جهة الغائية التي لا توجد إلا بالنسبة للجميل ، أما الرائع فهو حين يكون مصدر رضاء فإنه - بحكم تعريفه - لا يبلغ « سوى أفكار العقل » وليس لموضوع من موضوعات الطبيعة ، ومن ثم لم يكن الرائع داخل في أى صورة محسوسة « فالرائع يدرك في ذاته وكأنه يضاد الغائية . »

ويقابل كانط بين صورتين للرائع : صورة رياضية ستاتيكية ، وصورة ديناميكية ، ثم يحلل في أثناء هذا الاستدلال عن الأحكام الجمالية الخالصة ، الجمال والفن والفنون الجميلة التي يحاول تصنيفها بنظام يتفق مع العبقرية التي صاغتها ، ويفترض الديالكتيك الذي يحقق هذا الجمال أن « مثالية الغائية في الطبيعة هي فن كما هي مبدأ فريد للحكم الجمالي » .

هذه هي الخطوة التي اتبعناها في توضيح هذا المؤلف الصعب والذي لا يمكن فهمه بغير معرفة المؤلّفين الأولين في النقد . ومع ذلك فلنحاول أن نبكشف عن معناه العام .

ح) علم الجمال الكانطى : معناه

لا بد أن نفهم أولاً أن الشعور الجمالى عند كانط يوجد فى انسجام الفكر مع الخيلة بفضل حرية عمل الخيلة . وفضلاً عن ذلك فإن العبقرية أو تلك الروح Geist الخالقة للأفكار الفنية التى بدونها لا يمكن لأى موضوع من موضوعات الفن أن يخرج إلى الوجود ، إنما تكمن دائماً فى هذا المزيج الفريد من الفكر والخيلة . وهذه النظرية من « الانسجام الذاتى » تفسر كل الأفكار الجمالية عند كانط . وفضلاً عن أن الشعور نفسه ليس سوى انصدى الذاتى لهذا الانسجام ، فإن الحكم التأملى لا يمكن تفسيره إلا فى هذا الضوء نفسه ، والدافع إليه هو دائماً شعوراً ما .

وهذا الانسجام هو وحده الذى يستطيع أن يحدث نعمة للفائفة غير هادفة يؤدى تحقيقها إلى توليد الشعور بالجميل . « ولما كان هذا الانسجام مستقلاً ليس فقط عن المضمون التجريبي ، بل أيضاً عن أى إمكان فردى *contingence individuelle* فإن الشعور بالجمال يوجد وجوداً أولياً ، ويؤسس من حيث كذلك الصحة الكليّة الضرورية للأحكام الجمالية ^(٢١) » . وعلى ذلك يوجد عند كانط صورتان من الجمال ، تطابق إحداها طراز الجمال الخالص أو « الحر » من أى نفع (مثلاً فى عرض لصور يُحقّق انسجام الفكر والحواس انسجاماً يقوم بذاته وبغير أى هدف آخر ، كالحال فى الزهور ، أو الطراز المربى أو الطبيعة المصوّرة) وتطابق الأخرى طرازاً من الجمال الإنسانى السامى مع أنه ليس حراً أكثر من الآخر إلا أنه مرتبط بالتصور .

والرائع يبدو كأنه حالة ذاتية خالصة (ولا ريب أن الجمال عند كانط صفة

خاصة بالذات غير أنه يستجيب كذلك للشروط الموضوعية ، لا يمكن لها في نظرها الانهائى أن تقبل الحدس المحسوس . « فهو يضطرننا إلى تفهم ذاتى للطبيعة في جملتها ، فنتمثلها شيئا فائقا للحس دون أن نستطيع تحقيق هذا التمثيل تحقيقا موضوعيا » . فالن عند كانط هو خلق واع للموضوعات تشعر من يتأملها بأنها قد خلقت مثل الطبيعة بغير هدف . « وخاصة الفن المميزة له تسكن في العبقرية التي لا تسلك في الفن مسلكتها في العلم . وأخيرا فإن تصنيف الفنون الجميلة يقوم على أساس تقسيم العبقرية الإنسانية إلى فنون الكلام (بلاغة وشعر) وفنون الشكل (تشكيلية : نحت وعمارة ورسم وتنسيق حدائق) والصوت (الموسيقى) أو بعبارة أدق فنون « التلاعب بالإحساس » (التلوين ، والألعاب الصناعية للإحساسات البصرية) وأخيرا فنون مختلطة تأخذ من كل ما ذكر في هذا التصنيف بطريقة تتفاوت في الدقة مثل المسرح أو الغناء ، أو الأوبرا ، أو الرقص .

صفوة القول : إن كل ما سبق ذكره لم يقدم في الواقع سوى جزء ضئيل من الآفاق الواسعة من مذهب كانط . فقد أرسى الأسس لعدة علوم للجمال لا لعلم واحد فقط . وبما لا شك فيه أنه قد كان يمكن الاهتمام بإظهار المتناقضات والمغالطات والغموض الذى يكتنف هذا العمل الضخم القوى ، فهو في الواقع على قدر من الثراء لا نستغرب معه مثل هذا الاستطراد .

فهناك بضعة متناقضات تبقى بغير حل حتى بعد قراءة كتابه وإعادة قراءته . على أن إثارة مذهبه للمشكلة أعظم أهمية من الحلول التي يعرضها ، فهو يفتح آفاقاً أكثر من اقتراحه نظريات جامدة ، فهو في الواقع ليس سوى مقدمات لكل علم للجمال في المستقبل . الحق أن كتاب « نقد الحكم » يحمل في طياته مستقبل علم الجمال كله ، عند فيخته ، وهيجل ، أو شيللر ، وشلنج ، أو شاعرية ريشتر ، وسخرية شليجل ، أو نظرية

اللعب عند دارون وسبنسر ، أو فكرة الخداع عند لانج ، أو « يوم العيد » عند جروس Groos ، حتى نظريات « البرناسيين فى الفن للفن ، ونظرية كذب الفن عند بولان ونظرية المعرفة الذوقية عند كروتشه ، ولا ننسى كذلك استطبيقية بودلير وفلوبير؛ إلى جانب الكثيرين من الكتّاب والفنانين الذين التمسوا مصدرهم التاريخى والنظرى فى ذلك التمييز الدقيق الموجود فى « تحليل الجمال »^(٢٣) . ويبدو أن كانط قد قلب قواعد فلسفة الفن فى « جراءة هادئة » على حد قول بوزانكيه ، فلم يستطع أحد من قبله ، بل منذ عام ١٧٩٠ أن يدخل مثل هذه الدقة فى التمييز بين الألفاظ والاهتمام الدقيق بالواقع فى تحليل هذه الأفكار الفنية . وهو وحده أول من طبق المنطق على الجمال وحلل الفن بدقة علمية .

ولعلم الجمال كعلم الأخلاق أبطاله وقدّيسوه ، ويعد كانط أحد هؤلاء الأنصاف من الآلهة . فمذهبه الذى أنتجه مذهب عمالقة ، وفيه نقص العبقرية ، وعرامة الأعمال التى بدأت ولم تبلغ التمام .

والواقع أن الفلسفة الكانطية ، لا يمكن أن تنتهى إلى خاتمة ، لأن أساس الانقلاب الكوبرنيقي حركة مستمرة .

٣ - الفلاسفة بعد كانط

أتباع كانط كثيرون ، ويكاد يجمع معظمهم على أن « نقد الحكم » أفضل المؤلفات النقدية الثلاثة . وكان بودنا أن نتحدث عن جان پول ريتشر Richter ونوفاليس Novalis ، وعن شليجل وتصوره العجيب للفن على أنه « مهزلة ترنسدتالية » (سخرية لنقد الذات ومعارضة الذات لنفسها) وعن تيك أوجوته غير أننا سنغفل هؤلاء المستقلين ونقصر الحديث عن أتباع كانط المباشرين .

(١) شيلر ١٧٥٩ - ١٨٠٥ : معاصر لأستاذه ، اتبع في مؤلفه « رسائل في التربية الجمالية » وفي مؤلفات أخرى خاصة بعلم الجمال الطريق الذى رسمه كانط في النقد الثالث ، غير أنه « صاحب الفضل فى أن يكون أول من جرؤ على تخطى كانط » كما يقول هيجل .

فهو يبدأ بأن الفن نشاط ولعب ، وأن مجال الجمال هو موضع التوفيق بين الروح والطبيعة ، أو بين المادة والصورة ، لأن الجميل هو الحياة ، أو هو (الصورة الحية Lebende Gestalt) : « وفى الصورة الجميلة حق للفن ، لا ينبغي أن يكون المضمون شيئاً ، أما الصورة فهى كل شئ » ، فلا يمكن التأثير على الإنسان بكايته إلا بواسطة الصورة ، أما المضمون فلا ينفيد إلا فى التأثير على قواه المنفصلة عنه . ويتلخص سر الفنان الكبير فى : أنه يخفى المادة بواسطة الصورة .

وقد حاول شيلر أن يثبت خلال مؤلفه « رسائل فى التربية الجمالية للإنسان » أن الفن يمكنه أن يسيطر على المادة بما فيه من قوى حُرّة السلوك ، وهو يؤكد سيطرته على المادة التى تفرض نفسها ، المستولية على النفس ، الجذابة بذاتها - ذلك أن « نفس المشاهد أو السامع يجب أن تظل حُرّة لا يمسّها شئ » ، ويجب أن تخرج من عصا الفنان السحرية نقية كاملة كما لو خرجت من يدى الخالق » . وكذلك يجب أن نعامل المادة التافهة بطريقة تمسكنا من تحويلها بذاتها إلى الجد الشديد ، إلى مادة جادة شديدة الجد ، وبحيث تحتفظ بإمكان تحويلها من الجفاف الجدى إلى اللهو الخفيف . خلاصة القول إن الإنسان ما دامت ذاته هى العالم ، فلن يجد عالماً غير نفسه ، وحين ينفصل من العالم فعندئذ فقط يراه حقيقة مستقلة . والمجال الجمالى هو وحده المجال الرحب الذى يضم كل المجالات الأخرى ، وهو على العكس من كل

أنواع النشاط الإنسانى الأخرى لا يفرض على النفس اتجاها معينا ، « والتجربة الجمالية وحدها هى التى تبلغ بنا إلى اللامحدود » .

ب (شلنج ١٧٧٥ - ١٨٥٤ : - إذا كان فخته أول تلاميذ كانط لم يكتب كثيرا فى علم الجمال ، فإن شلنج قد ألف على التوالى « مذهب المثالية الترنسندنتالية » ثم « برونو Bruno » ، ثم « دروس فى فلسفة الفن » ألقاها فى بينا بين عامى ١٨٠٢ - ١٨٠٣ ثم أعادها فى فرتزبورج ، وانتشرت فى ألمانيا كلها بفضل ملخصات صغيرة مخطوطة بعنوان « العلاقات بين الفنون التصويرية وفنون الطبيعة » (من ١٨٠٠ - ١٨٠٧) ومؤلفات أخرى كثيرة من النوع الذى يجمع بين الفلسفة والفن . على أن شلنج وإن اعترف بقيمة كل ما قدمه السابقون عليه من آراء فى فلسفة الفن مثل فشته وشيلار وشليجل ، إلا أنه أخذ عليهم بشدة أنهم افتقدوا الجدية والروح العلمية الحقة ^(٢٣) Wissenschaftlichkei .

فهو يقترح الرجوع إلى الأصول أى إلى « نقد الحكم » ذلك الكتاب الذى لا يمكن أن يوجد مثله . والبده بفلسفة الطبيعة ونقد الحكم الغائى ، مما جعله كانط تكملةً لدراسة الحكم الجمالى . فقد كان المهم هو الوصول إلى همزة الوصل بين الفلسفة النظرية والفلسفة العملية فضلا عن إدراك الوحدة الجوهرية بين هذين العالمين فى داخل الروح l'esprit ذاتها . فهل يوجد فى أعماق الذات نشاط يتضمن الوعى واللاوعى على السواء ؟ نشاط لا واع كالطبيعة ، نشاط واع كالروح ؟

يجيب شلنج على ذلك بالإيجاب ، فذلك موجود فى النشاط الجمالى الذى يعتبره « آلة عامة للفلسفة أو مفتاحا لكيانها » .

يوجد طريقان يمكن الخروج بواسطتهما عن عالم الحقيقة الجارية ، هما طريق

الشعر وفيه يكون الهروب إلى عالم مثالي ، وطريق الفلسفة وفيه تحطيم لعالم الواقع . وبناء على ذلك رأى شلنج أنه : « لا يوجد سوى عمل فني واحد مطلق ، هو الذي يتبدى في نماذج مختلفة ، وعلى الرغم من ذلك يظل متفرداً إلى درجة أنه لا ينبغي أن يوجد في صورته الأصلية » . ويؤكد شلنج أن الفن ليس مجرد آلة للفلسفة ، بل هو مرجعها الأصيل . وكما ولدت الفلسفة من الشعر ، فلا بد أن يأتي عليها اليوم الذي تعود فيه إلى أمها الكبرى التي انفصلت عنها .

وعندئذ تقوم ميثولوجيا جديدة على أكتاف الفلسفة الجديدة . فكما أن الفن الحقيقي ليس تعبيراً عن لحظة من اللحظات ، ولكنه تمثل للحياة اللانهائية ، والحدس الترنسندنتالي الذي يصبح موضوعياً ، كذلك المطلق هو موضوع الفن والفلسفة على السواء ، غير أن الفن يمثل المطلق في المثال (*idee , Urbild*) أما الفلسفة فتمثله في انعكاس المثال (*Gegenbild*) « والفلسفة لا تتعقب الأشياء الواقعية ، بل مثلها ، وكذلك الحال في الفن ، فهذه المثل التي ليست الأشياء الواقعة إلا صوراً غير كاملة لا تظهر في الفن ، تظهر موضوعية بوصفها مثلاً ، وبالتالي تكون كاملة لأنها تمثل المعقول في عالم الفكر » - وكذلك ينتهي شلنج إلى مثالية ذات تقسيم ثلاثي مؤلف من (الحقيقة ، والخيرية ، والجمال) مما سيكون له أثر كبير في كوزان .

(هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١)

يقول أحد شراح هيجل « ظفر علم الجمال عند هيجل كما ظفرت فلسفته بشهرة فائقة وإعجاب لا مثيل له في العالم الأوربي . ولا يبدو أن أحداً سواه قد تعمق مثله في هذا المجال » (٢٤) .

ولا شك أن هيجل أعظم مؤلف في علم الجمال في جميع العصور . وقد يقال

إن في هذا الرأي سذاجة كما أنه يخضع المناقشة ، ولكن على الرغم من ذلك فإن مؤلفاته الأربع في علم الجمال تزخر بثروة لا ينفدُ معينها :

(١) الفن : الجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة idée ، فمضمون الفن ليس سوى الفكرة ، أما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي . ولكي يتداخل هذان الوجهان في الفن ، لا بد للمضمون كي يتحول إلى موضوع فنيّ من أن يصبح لا تقابل مثل هذا التحويل ، لأن هيجل يهدف دائماً إلى البحث عن العقل الباطني في كل موضوع واقعي . ومع ذلك فن المؤكد أن فكر الفنان لا يمكن أن يظل فكراً مجرداً . وأعلى مراتب الحياة الروحية هي في الواقع ما يسميه هيجل « بالروح المطلقة » وحين تصل الروح إلى هذا المستوى ، فإنها تستحيل إلى شعور واعي بمثالية الموضوع الواقعي ، وبمباطنة « الفكرة » أو العقل المطلق لكل الأشياء . وهنا فقط يتحد الوعي بفعل الوعي الذاتي ، الذي ينعكس فيه المطلق على نفسه ليسرى دائماً في الكثرة الانتهائية في الحياة .

والخطوات الثلاث التي تبين معالم الطريق الذي تسلكه النفس الإنسانية في بحثها عن المطلق هي على وجه الدقة الفن (بوصفه كشفاً عن المطلق في صورته الحدسية ، أو بوصفه ظهوراً خالصاً ، أو مثالية تتبدى خلال الواقع مع بقائها مثالية في مقابل موضوعية عالم الأخلاق الإنسانية) ثم الدين ، ثم الفلسفة .

يقول هيجل « إذا بلغ الفن غايته القصوى فإنه يشترك مع الدين والحياة في تفسير العنصر الإلهي وإيضاحه وكذلك بالنسبة لأكثر المطالب الإنسانية عمقا وأشد حقائق الروح اتساعاً » . وعلى الرغم من كونه ليس أعلى صور العقل إلا أنه لا يبلغ « كماله إلا في العلم » .

(ب) مراحل الفن : - وبعد أن بين هيجل كيف يتجلى الفن للإنسان حاول أن يحدد مراحل الأساسيات متفقة وأهم الأزمنة التاريخية التي ازدهر فيها .

وهذا هو موضوع الجزء الثاني من كتاب هيجل « علم الجمال » والذي يمكننا أن نجد فيه ما يشبه مينا فيزيقا تاريخ الفنون الجميلة ، وموضوع الجزء الثالث (وهو الجزء الأخير) الذي يكشف فيه هيجل عن مذهبه وعن تصنيفه للفنون الجميلة .

ولما كان الفن عند هيجل علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة فإنه بسمى « رمزيا » في مرحلته الأولى ، التي لانصل فيها العلاقة إلى الاتزان النهائي للمثل الأعلى للفن ثم « كلاسيكيا » حين يصبح الفن هو الفعل نفسه للمثل الأعلى ، أى يكون الوحدة المحسوسة الحية لطرفين وتتحقق هذه الوحدة في مظهر متناه ومحدود ؛ ثم « رومانتيكيا » عندما تصل العلاقة الديالكتيكية لهاتين المرحلتين إلى الحد الذي يجعل الفكرة اللانهائية لاتتحقق إلا في « لانهائية الحدس ، في تلك الحركة الحقة التي لاتنفك تهاجم ونحل كل صورة محسوسة » . ويطابق هذه المراحل الثلاث ، العصور الثلاثة للفن الشرقى ، والإغريقى ، والحديث : وفي كل منها تكمن خلاصة ثقافة متميزة ومعينة . ويرتب هيجل الفنون المختلفة على ديالكتيك هذه الخطوات الثلاث . فالعمارة تطابق المرحلة الرمزية ، والنحت يطابق المرحلة الكلاسيكية ، والرسم والموسيقى والشعر تطابق كلها المرحلة الرومانتيكية .

غير أن الشعر ذاته يمكن أن ينقسم إلى قسم ذى مظهر تشكيلى أو تصويرى (مثل الشعر المالحن) أو يكون ذا مظهر إيحاءى وموسيقى (مثل الشعر الغنائى) وتأتلف كل هذه الصور المتباينة في وحدة كلية هي الدراما .

(ح) موت الفن : أكد هيجل الطابع المعقول أو النظرى للفن ولكنه قد

تعرض في هذا لصعوبة كبرى كان سابقوه قد تجنبوها .

غير أن الفلسفة الهيجيلية ما لبثت أن اصطدمت بها . ولقد احتل الفن مكانه في مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين والفلسفة . وحين يؤدي الفن والدين وظائف أخرى تختلف عن وظيفة الفلسفة فلا بد أن يصيرا في مرتبة أقل منها ، ولكنها لا يستبعدان كلية من مجال معرفة « الروح » . ولكن الدين والفن إذا كانا يحفلان بمعرفة المطلق فأى قيمة تكون لهما حين ينزلان مع الفلسفة في ميدان المنافسة ؟ لن يكونا بالطبع إلا مراحل عارضة تاريخية وجزئية من حياة البشرية . فذهب هيجل على حد قول كروتشه مضاد للفن بقدر ما هو عقلي مضاد للدين . ويضيف كروتشه قائلا : « وهنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وُهب حساً مرهفاً بعلم الجمال . وبعد هاويا متحمسا للفن مثل هيجل ، ويرجع السر في ذلك إلى السير في الطريق السىء ذاته الذى سار فيه أفلاطون إلى جانب المساوىء الأخرى التى انزاق إليها . وكما أن فيلسوفنا القديم لم يتردد في طاعة العقل فأدان الحاكاة والشعر الهوميروى الذى كان عزيزا عليه ، فكذلك فعل هيجل حين خضع لضرورة مذهب فاعلن فناء الفن أو قل موته ^(٢٥) » .

والواقع أن نقطة البداية في كل هذا هو المبدأ الهيجيلى الداعى إلى أن الفن حتى في أوج مراتبه يظل بالنسبة لنا ماضيا . ونقطة البداية هذه القائمة على فكرة تساؤل الفن بالنسبة للفكر مع تغلب الخصائص المادية أو الأهمية السياسية هي الجوانب التى أبرزتها المركسية في علم الجمال عند هيجل ^(٢٦) .

فقد أكد هيجل هذه النقطة بقوله : « إننا قد أنزلنا الفن منزلة عالية ولكن لا بد أن نذكر مع ذلك أن الفن سواء في مضمومه أو صورته ليس بالوسيلة السامية التى ترد إلى وعى الروح غرائزها الحقة ، فالفن محدود بسبب صورته في مضمون ضيق ،

ولا يمكن للإنتاج الفني أن يعرض لنا سوى دائرة معينة ودرجة محدودة من الحقيقة، ونعني بذلك الحقيقة التي يمكنها أن تنتقل إلى الحسوس، وتظهر مطابقة له كالحال في آلهة الإغريق .

أما روح عالمنا الحديث ، وبوجه خاص روح ديننا وتطورنا العقلي فقد يبدو أنه تجاوز هذه النقطة التي يعتبر الفن فيها وسيلة لإدراك المطلق . ولم يعد اختصاص الإنتاج الفني وآثار الفن ترضى حاجتنا المتسامية . . . » ويختتم هيجل كلامه بقوله : « إن الفكر والتأمل لهما الصدارة على الفنون الجميلة . »

وهذا ما اضطر كرونتشه، ذلك الركني المتخفي أو ذلك الهيجلي المتلون، أن يقول ومعه بعض الحق : إن علم الجمال عند هيجل لم يكن إلا مديحاً مشثوماً للفن . فهذا العلم يستعرض الصور المتتالية (أو المراحل المنقضية) فيبين فيها ما أحرزه من تقدم باطنى ، ثم يضعه بأجمعه في قبر عليه لوحة تحمل اسم الفلسفة . »

ومع اعترافنا بأن هيجل قد حاول الإعلاء من شأن الفلسفة وتجريده الفن من خصائصه الذاتية ، وهو أمر ما زال يقبل المعارضة ، فلا بد من أن نقدر العمق والانساع في مؤلفه الضخم الذى يوجب الإعجاب .

وليس فى الإمكان أن نقدم تلخيصاً ينقل إلينا ماخرج به من قراءة علم الجمال عند هيجل من إحساس بالعظمة والقوة - إذ ينبغى قراءته فى الأصل ، وكل ما يمكن أن نقوله لا يرقى إلى متعة النظر^(٢٧) .

ولا يزال خلفاء هيجل يتكاثرون منذ فشر إلى شاذلر ، ومن مكرس حتى باقى المركبيين - وعلى الرغم من أن علم الجمال الهيجلي قد قضى عليه بالزوال إلا أن مبادئه قد أفسحت المجال لكثير من التطبيقات التى ظلت حية من بعده وما زالت تحيا^(٢٨) .

٥) شوبنهاور ١٧٨٨ - ١٨٦٠ .

تردد شوبنهاور دائماً بين الفلسفة الكانطية التي صدر عنها ، وبين الفلسفة الأفلاطونية التي كان دائماً يميل إليها . فكل فن يلتزم بقسم خاص به من الأفكار يفسرها في نطاق كتابه « العالم إرادة وتمثلاً » بأنها : « تموضع objectivation » الإرادة القابل لعدد من الدرجات التي يقاس بها النقاء والكمال المتزايد .

فكل شيء جماله الخاص به ، ولكن هناك سلماً يبدأ بالمادة وينتهي إلى الحياة ، ومن الكائنات الحية إلى الإنسان . « والجمال الإنساني هو أعلى مستوى من مستويات الموضوعية الكاملة التي يمكن معرفتها » .

ويتلخص كتابه « مذهب الفنون الجميلة » في تقديم قسم معين من الأفكار لكل فن من الفنون . فأدنى أنواع الفنون هو فن العمارة الذي تقترب فائدته العملية من فن تنسيق الحدائق ، ورسم المناظر الطبيعية ؛ لأن كلا الاثنين يقدم أفكاراً عن الطبيعة المعدنية (في الأحجار) أو الطبيعة النباتية (في تنسيق الحدائق) . ثم يليهما الرسم والنحت اللذان يتخذان الحيوانات موضوعات لها في مقابل الطبائع الميتة في الفن السابق . ثم « الرسم الباطني » la peinture d' intérieur . واللوحات ذات الموضوعات ، التاريخية ثم التماثيل والصور الإنسانية التي تمثل جمال الجسم الإنساني . وبعد ذلك يأتي الشعر وهو يسمو على كل الفنون التشكيلية الأخرى لأنه يتناول فكرة الإنسان كموضوع خاص به . غير أنه يوجد في داخل الأدب نفسه سلمٌ تنظم فنونه التي تبدأ (في اتجاه تصاعدي) بالقصائد الغنائية (Lied) ثم القصص الخيالي ، وقصائد الغراميات الساذجة والملاحمة والدراما . ويستثنى شوبنهاور الملهاة التي يرى أنها لا تصل إلى مرتبة الفن لتفاهتها . ويظل الشعر على العموم في مستوى (- ٤ علم الجمال)

أدنى من مستوى المأساة ، لأن المأساة هي التي تسمح لنا بالتجاوب مع « الإنسان المطلق » وذلك عن طريق الشفقة . والشفقة عند شوبنهاور أشبه بحاسة سادسة ، فالإنسان لا يمكنه معرفة الأشياء ولا فهمها إلا بالقدر الذي يتعاطف به معها وبقدرها يُشفق به على الإنسانية . والمشاركة الوجدانية هي الغاية السامية للفلسفة بأسرها .

لكن هناك فوق كل هذه الصور في الفن التي تعبر عن أفكار تتعلق تارة بالمادة أو بالحياة أو بالإنسانية ، توجد صورة الصور ، ومثال المثل .. الفن المندمج في الكون نفسه ، ألا وهو الموسيقى . « إن العالم ليس سوى موسيقى متجسدة ، بقدر ماهو إرادة متجسدة » . يقول الفيلسوف « إن في الموسيقى شيئا أليقا لا يمكن التعبير عنه . فهي تبدو لنا أشبه بصورة لفردوس مألوف لنا غير أننا لا ندركه أبدا ؛ فهي بالنسبة لنا معقولة جدا وإن كان لا يمكن بأية حال تفسيرها »^(٢٩) .

ويجب ألا يفهم من ذلك أن الموسيقى عند شوبنهاور هي مجرد فن من جملة الفنون ؛ إنها لا تعبر فقط عن الأفكار ، بل هي مثلها تعبر عن الإرادة ذاتها . وليست الموسيقى مجرد حساب كما كانت عند لينتز ، وإنما هي ميتافزيقا .

التأمل : وينبغي أن ندرك أن شوبنهاور حين يصف شيئا ما بالجمال فهو يقصد بذلك أنه موضوع لتأملنا الجمالي .

فالتأمل يصير ذاتا عارفة خالصة ، متحررة من الإرادة ومن الألم ومن الزمان بفضل نوع من « التطهير الجمالي » على حد قول كروتشه . وكذلك يبدو الفن كشفا حدسيا غامضا معجزا بما فيه من أفكار . « إنه تأمل الأشياء بصرف النظر عن مبدأ العقل » (فصل أول : ١٩١)

وكذلك فإن جوهر العبقرية ، إنما يقوم على « المقدرة على التأمل » ؛ فالفن هو أحسن طريقة للمعرفة الفلسفية ، ذلك لأن الجمال هو

الذى « يمثل الإرادة أتم تمثيل » ولا نستدل من ذلك على أن الفن والفلسفة يختلطان « فالفلسفة تظل بالنسبة للفنون في مقام التمييز من السكرم » . فالأولى صعبة المنال في حين أن الأخرى سهلة . والفلسفة شروط مشاكسة صعبة وجمهورها قليل ، في حين أن جمهور الفن كثير .

صفوة القول يمكن تلخيص علم الجمال عند شو بنهور بهذه العبارة : « إن الفنان يعبرنا بصره لكي ننظر به إلى العالم » . (الفصل الأول : ٢٠١) فالفن هو خير طريق للوصول إلى المعرفة « النقية » بالعالم . ومن هذا الوجه يكون الفن هو « التفتح المزدهر لكل ماهو موجود » . وإذا كانت الإرادة مؤلمة أو كانت إرادة الحياة بائسة فالفن أفضل عزاء ، وهو راحة مؤكدة . والفن من جهة أنه باعث على القوة والراحة معاً يؤدي إلى هذه الحماسة الجمالية التي تمحو أزمات الحياة » .

ومع ذلك فإن الموسيقى ليست كافية لأن الغبطة العميقة لا بد أن تخلق مكانها للسكون الهادئ ، ويتهنى الحال بالجمال الأقصى المطلق إلى أن يشبه العدم ، وتتحول الاستيقاظ إلى صوفية . والإنسان الذي يبلغ درجة إلغاء الإرادة يكاد يصل إلى الفرق في فناءه في ذاته ، أو النرقانا Nirvāṇa .

وعلى الرغم من تأثيره في الفلاسفة التأثيريين وعلى فكر نيتشه ، وعلى الرغم من ذكائه الخارق وحساسيته الحادة ، إلا أن شو بنهور قد قنع بالتفنن في فلسفة الفن وظل مذهبه أقرب إلى إنتاج شاعر منه إلى مذهب فيلسوف .

وبشو بنهور يختتم تراث أتباع كانط ، ويرث العصر الحديث في الاستيقاظ عصر الفلسفة النقدية .

الفصل الثالث

الفلسفة الوضعية أو العصر الحديث

مر تاريخ الاستطيقا - إذا أخذنا برأى كروتشه - بثلاث مراحل رئيسية: العصر السابق على كانط ، والعصر الكانطى وما أعقبه ، ثم العصر الوضعى الذى يمتاز بمبادئه الشديدة لليتافيزيقا . أما ما قبل ذلك ففترة هى بمثابة ما قبل تاريخ الاستطيقا وهى تزيد على ألفى عام ، وأما ما بعد ذلك فهو عصر الاستطيقا المعاصرة .

إما نحن فنقسم المائة عام والخمسين عاما التى تمتد من وفاة كانط إلى أيامنا هذه من ١٨٠٤ حتى ١٨٥٤ تقسيما هو إلى مراعاة المنطق أدنى منه إلى مراعاة الترتيب الزمانى . ويبدو لنا « فخنر » الشخصية الكبرى فى تلك الحقبة ، وذلك من حيث إنه كان على رأس طائفة من الأتباع وأنه كان « هدف المعارضة » نظرا للأحقاد التى أثارها فى النفوس . وعلى ذلك فلنحاول أن ندرس على حد تعبير فخنر الاستطيقا العليا أولا وهى من المحاولات الأخيرة للفلسفة الصرفة ، ثم الاستطيقا السفلى أو التجريبية ، ثم استطيقا أيامنا الحاضرة .

١- الاستطيقا العليا

وهنا ينتقل فكرنا بطريقة آلية إلى المفكرين الأوربيين الذين هم نظريون أكثر منهم فنيون فنجد مذاهبهم مذاهب لفظية ، ونجد فكتور كوزان يمثل نمطا أساسيا لهم ومؤلفه فى هذا الموضوع هو « فى الحق والجمال والخير - ١٨٢١ » (٣٠) .

فقد تمسكت فرنسا فى القرن التاسع عشر بنوع من الاستطيقا التوفيقية سرت

فيها عناصر مستمدة من شلنج جنباً إلى جنب مع العناصر الأنجلوسكسونية . ولم يتفوق أحد من تلاميذ كوزان على أستاذهم أمثال كترمير دو كوينس ، أو جرّنييه أو جوفروي . أما لامييه فقد استطاع الانفصال عن هذه المجموعة ليخرج يبحث في فلسفة الفن معروف باسم « في الجليل » حاول أن يكشف فيه عن العنصر الإلهي من خلال شروطه المادية أو المحسوسة . وهناك غيره مثل رودولف تويفر وهو استطيع سويسري (مثل كروساز في القرن السابق) وقد كان رسّاما ومفكراً في الوقت نفسه ، ورافيسون وفرديريك بولهان الذي عاصر نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وج.م . جويو الذي اختطفه الموت المفاجئ قبل أن يبلغ فكره الموزع في عالم الفن مرحلة النضج . وهو مؤلف « الفن من وجهة نظر علم الاجتماع » و « مشاكل الاستيعاقا المعاصرة » . وجبريل سيّاي صاحب « العبقرية في الفن » و « ليوناردو » و « مصدر الفن ومستقبله » كل أولئك جديرون بتحليل غير مختصر . وكثير من هؤلاء الاستيعاقين الفرنسيين في القرن التاسع عشر لم يحظ بالدراسة الجيدة ، ومن هؤلاء بول سوريو . فالواقع أن إنتاج سوريو الضخم قد اختفى وراء إنتاج بعض الاستيعاقين المزيفين أو المؤلفين السطحيين الذين اهتموا بنقد الفن . وفي حين كان « باش » مشغولاً بتراث الجرمان و « برونثير » ناقداً ، و « فوسيلون » من بعدهم مؤرخاً للفن وبرجسون أقرب إلى الميافيزيقا ، إلا أن بول سوريو كرّس حياته كلها لدراسة عميقة عرضها في مؤلفات ممتازة في فلسفة الفن تنأى عن أي ضحالة . « ونظريته في الاختراع ١٨٨١ » مشهورة وكثيراً ما يرد ذكرها ، ومؤلفه في « استيعاقا الحركة » الذي ظهر في نفس العام الذي ظهر فيه « بحث في معطيات الوعي المباشرة ١٨٨٩ » وذلك قبل إنتاج الإخوة « لوميير » بسبع سنوات . أما مؤلفه « اقتراح في الفن ١٨٩٣ » فربما تكون المعرفة به أقل على الرغم من أنه يستحق أن يعرف بقدر أكبر ، لما قد

أوحى به إلى كثير من كتاب الفن. وكذلك بعد « مخيلة الفنان ١٩٠١ » مؤلفا هاما ،
أما « الجمال العقلي - ١٩٠٤ » فيعد خير ما أنتجه ، وهو على العموم كتاب أساسى فى
الاستطيقا المعاصرة ويستحق أن نوصى بقراءته من يهتمون بالاستطيقا . وقد تدرج
بول سوربوى فى مناصب الأستاذية بجامعة ليل وجامعة نانص حتى صار عميدا لكليتها التى
كانت تعد حصنا من حصون الثقافة الفرنسية قبل عام ١٩١٨ . وقد كان سوربوى جديرا
بتولى كرسى الاستطيقا أو « علم الفن » فى جامعة السوربون ، ولكن الحظ وتواضعه
الشديد قد هيا له شيئا آخر . وجدير بنا أن نقدر فضل ذلك الذى خدم الاستطيقا فى
فرنسا أكثر من ثلاثة أو أربعة فلاسفة يتجه إليهم الذهن عند ذكر هذه الحقبة ، فقد
خدمها فى الواقع أكثر من بوترو ولا شوليه ودوركيم وبرنشفيك ، بل أكثر من
فكتور باش منافسه فى السوربون - بل أكثر أيضا من برجسون فى مجال
الاستطيقا (٣١) .

أما فى الخارج فلا بد من ذكر ذلك البحث العجيب (الذى تناول الاستطيقا
من قبل نشأتها) والذى كرسه تولستوى للإجابة عن سؤال « ما هو الفن ؟ » .
ويليق أيضا أن نتحدث عن الأمريكيين (ما دام المجال لا يسمح بالحديث عن
الروس) ، وعن ادجار پو (١٨٠٣ - ١٨٨٢) ومؤلفاته « المبدأ الشعرى » و « فلسفة
التأليف » وكذلك عن إمرسون (١٨٠٣ - ١٨٨٢) الذى تسكوّن رسائله المتبادلة مع
كارليل همزة الوصل بين انجلترا والولايات المتحدة . وقد ظلت تلك الحقبة فى انجلترا
تسودها شخصية راسكين Ruskin ، ذلك الذى أدخل « عبادة الجمال » والذى
يجدر بنا أن نذكر كل مؤلفاته فيها ، غير أننا سنكتفى بذكر « الرسامون المحدثون -
١٨٤٣ » و « سبعة مصاييح للحمازة ١٨٤٩ » و « أحجار البندقية » ، و « ما قبل

« رفايل » (١٨٥١) « ومحاضرات في العمارة ١٨٥٣ » « وأخلاق المهشم » وغير ذلك .

وظل جون راسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) العاشق المخلص للطبيعة ، والمعاصر لفليكس رافيسون يردد كلما هق طول حياته : « إن الأحجار كانت لي دائماً خبزاً » .
وبقدر ما كان شغوفاً بالجمال امتلاً بالخير والرحمة ، ووفق بين نزعته الاشتراكية وإعجابه بالآثار القديمة ، وأيقن أن الجمال هو كشف عن الإلهامات الإلهية أو هو « ختم » ينقشه الله في مخلوقاته وحتى أصغر مصنوعاته . وليس الفكر ولا الإحساس بقادرين على كشف الجمال بل هي ملكة نظرية أو شعور خاص يدفعنا إلى النشوة إزاء موضوع طبيعي أكثر مما نحسه إذا كنا بصدد موضوع فني صنعته يد الإنسان .
ويترب على هذا الحدس الصوفي والغائي للطبيعة أن كل ما هو جميل ، لا بد أن يكون في الوقت نفسه خيراً ، وبالتالي يمكن تفسيره بما يشبه الدين . والخلاصة أنه لا يمكننا أن نجد ما هو أكثر بريقاً (بالغنى والحاسة) ولا ما هو أقل تنسيقاً من فلسفة راسكين التي ينقصها الانساق . وشأن راسكين هو شأن كارليل وشلي صاحب « الدفاع عن الشعر » العجيب ، وشأن وايلد في أنه عاجز عن وضع نظرية تامة .

وهذا هو أيضاً شأن نيتشه الذي تعد مؤلفاته « نشأة التراجيديا » و « قضية فاجنر » و « هكذا قال زرادشت » و « اعتبارات غير جارية » (وهي التي تتضمن فاجنر في بيروت) وكلها تعد من أكبر النصوص في استطيقا القرن التاسع عشر .
ويمكن القول أن كل استطيقا نيتشه قد وجدت بذورها في كتاب « نشأة التراجيديا » كما وجدت أيضاً بالقوة في الجزء الثالث من كتاب « العالم إرادة وتمثلاً » عند شوبنهاور .

وقد تأثر نيتشه في شبابه بعقيدة ذلك الفيلسوف وتشاؤمه العميق الذي كان

كلامه لصاحب زرادشت ككلام الإنجيل . كذلك استطاعت فكرة شوبنهاور في إرادة الحياة أن تبعث فكرة إرادة القوة في نطاق نيتشوى . والليزة الأساسية التى تبرز عند نيتشه هى التمييز بين الروح الديونيسية التى هى تعبير مباشر عن الألم الأولى أو الشر المتأصل الناتج عن حركة الكون ، ومن الروح الأبولونية التى هى تعبير رمزى خيالى عن معنى العالم فى جمال ساكن . وقد أمكن هنا تجاوز التشاؤم بل التغلب عليه عن طريق ما يحدثه الفن من تغيير أصيل فى الهيئة . ونعذ عبقرية فاجنر مثالا رائعا لذلك عندما يتحول ألم العالم مادة لغبطة سامية حين يعلو على الروح الأبولونية والديونيسية . غير أن نيتشه استطاع أن يعلن فشل الفلسفة الشوبنهاورية والفاجنرية فى الصورة الأخيرة لفلسفته . إذ أن هذه الحالة الديونيسية أو التراجيدية التى تنضى إلى تطهير للوجود لا بد أن تخلى مكانها لتحليل الوظيفة الفنية بوصفها « نشاطا عند الذى يرتاح » . والواقع أن هناك ثلاث مراحل فى فكر نيتشه :

فقد بدأ نيتشه باستطيقا التشاؤم الرومانتيكى (١٨٦٩ - ١٨٧٦) وظل فيه مخلصا لشوبنهاور وريتشارد فاجنر ، وحاول تبرير البطولة أو إلهام العبقرية الفنية ، والعبقرية الميتافيزيقية . ثم فترة الوضعية الشكّية (١٨٧٦ - ١٨٨١) حيث يرتد فيها كل شىء إلى « حرية العقل » . ثم فترة إعادة البناء الأخيرة (١٨٨٢ - ١٨٨٨) التى أثبت فيها نيتشه القيم حتى ما كان منها وهما ، وهى « القيم التى تحتاجها الحياة لى تدوم وتقوى » على حد قول شارحه المتعمق تشارلس أندلر^(٣٢) .

ولم يرضق نيتشه بهذا التطور المستمر ذرعا ؛ إذ لم يكن يحفل بالمتناقضات ، بل رأى فيها « نوعا من الدجل الصادر عن عقول منظمة » . ومن أجل ذلك لم يرض لنفسه أبدا بوضع مذهب . وظهر إلى جانب نيتشه مؤلفون أمثال هرবারث ،

وتزيمرمان Zimmerman وفيشر، وهارتمان الذين رأوا على الرغم من مظهر صلابتهم « روح الهندسة » عندهم تمحول إلى « روح جادة » فيها كثير من « النقل » (٣٣).

وعلى العموم فإن الاستطيقا العليا لم تبلغ مرحلة الازدهار إلا إذا استثنينا بعض الحالات النادرة .

٢ - الاستطيقا السفلى

إذا كان من الصعب علينا التحديد الدقيق لنقطة البدء في ترتيبنا الزماني لنشأة الاستطيقا التجريبية ، فإنه من اليسير أن نذكر من كان ولي أمرها ، وهو في الواقع ليس سوى جوستاف تيودور فخر (١٨٠٧ - ١٨٨٧) الذي كان ألمانيا كما كان بوجارتن في القرن الثامن عشر . وقد استطاع فخر في « مقدمته للاستطيقا » - ليزج ١٨٧٦ - أن يقترح لأول مرة لفظة الاستطيقا الاستقرائية « السفلى » - Von unten في مقابل الاستطيقا القديمة الميتافيزيقية التي تستدل « من أعلى » - Von oben - على التحديد التصوري لجوهر الجمال الموضوعي .

أما فيما قبل فخر ، فن الواجب ذكر « تين » (١٨٢٨ - ١٨٩٣) مؤلف « فلسفة الفن » ذلك الذي حاول إقامة استطيقا تاريخية غير دجماطيقية بتحديدده للخصائص الموضوعية الثابتة للقوانين . يقول « تين » مستعملا كلمة سانت بوث Saint - Beuve الكلاسيكية « إنها تعمل عمل علم النبات في التاريخ الطبيعي للعقول . فهي أشبه بعلم النبات الذي لا يطبق على النبات ولكن على المنتجات الإنسانية » . واستطاع « تين » أن يبين في محاضراته المشهورة التي ألقاها في مدرسة الفنون الجميلة

(فلسفة الفن ١٨٦٥) كيف كانت المنتجات العظيمة حصيلة لثلاث قوى هي البيئة والزمان ، والجنس ، وقد أمكنه بتحليله للبيئة أن يدفع النقد الأدبي إلى التعمق ، غير أن استطبيقه ظلت مع هذا مضطربة . وظل تين بوصفه فرعاً صادراً عن كومت وذا صلة بهيجل ، استطبيقاً في جانب ماركس وفخر .

ومع ذلك فقد كانت هناك دعوة إلى الاستطبيق التجريبية من قبل تين عند بانو الذى أراد فى القرن الثامن عشر أن يقلد العلماء الفيزيقيين الذين كانوا يجمعون التجارب ليؤسسوا عليها مذهباً بصوغها فى مبدأ ، أو عند فكتور كوزان الذى كان يود أن يكون كعالم الطبيعة أو الكيميائى الذى يقدم تحليلاً للجسم المركب بأن يرده إلى عناصره البسيطة ^(٢٤) . « فليس هاهنا شئ سوى التجربة والاستقراء المباشر » .

أمّا الاستطبيق الفيزيولوجية فلا يرجع تاريخها إلى فخر ، ولا إلى الوقت الحاضر ؛ فقد اصطنع هذا الاصطلاح لجرانت ألن (لندن ١٨٧٧) وجعله عنواناً لكتابه المشهور ، كما أوحى هذا الاصطلاح بكثير من الموضوعات لهيلمولتز وبروكه وشومف (فيما بين ١٨٦٠ - ١٨٨٠) .

ويعد معمل علم النفس الذى أسسه فونت Wundt فى ليبزج عام ١٨٧٨ حدثاً هاماً فى تاريخ الاستطبيق . بل يمكن القول إن سلطان السيكو - استطبيقا psycho - esthétique (علم الجمال النفسى) قد ساد تحت رعايته ، إذ لم يوجد مبشرون به غيره ، وكذلك قد شارك سبنسر Spencer فى نشأة « استطبيقا سفلى » ذات طابع جبرى واجتماعى . وهناك عدد من المؤلفات التى تستحق الذكر مثل (فلسفة الأسلوب - ١٨٥٧) « والنافع والجميل - ١٨٥٤ » « ومصدر الموسيقى ووظيفتها - ١٨٥٧ »

ولكن استطيعا اسبسر لا تأتى بتجديد كبير بالنسبة لساقيه إذ ترك هذا المؤلف كثيرا من المشكلات بغير حل ، فهو يقول فى بعض كتبه إن العلاقات بين الفن واللعب قد سبق أن درسها مؤلف ألماني ، ولكنه قد نسى اسمه « يريد شيلر ! » .

وفى مكان آخر يعلن بكل ألعمية « أعتقد أنه لم يوجد من وضع نظرية شاملة فى فن الكتابة » . ذلك على الرغم من أنه قد سبق له اقتراح نظرية علمية . وبناء على كل ما سبق فن المبالغة القول بأن فخره هو مخترع الاستطيعا العالمية ، كل ما فى الأمر أنه صاغها هذه الصياغة .

أما أول عالم فى الاستطيعا استطاع أن يكشف مجاهل استطيعا المعمل ، فأكبر الظن أنه فرنسى يدعى « شقرول »^(٣٥) وقد بين الأستاذ اتين سوريو فى مقال له فى مجلة الاستطيعا^(٣٦) « أنه فيما يتعلق بموضوع دراسة التضاد المتواقت للألوان ، الذى استطاع شقرول أن يطبقه مباشرة على ممارسة الفنون ، فإن مجرد ذكر التواريخ يكفى لإظهار تفوق شقرول الدائم على فخره عند الموازنة بينهما »^(٣٧) .

ولكن فى حين لم تستغل فرنسا أسس النظرية التجريبية التى تركها شقرول ، استطاعت ألمانيا أن تستغل عمل فخره بطريقة منهجية ، واستطاع منهج فخره أن يحظى باستجابة واسعة المدى وتطبيقات لا حدها عند انتشاره فى ألمانيا وإنجلترا والولايات المتحدة وإيطاليا . وتقدمت الاستطيعا الصناعية التى طبعها بعض الفنانين الأمريكيين الذين استقوا من هذا المصدر^(٣٨) .

وقد احتلت الاستطيعا فى نظر فخره بالنسبة للميتافيزيقا مكانة الفيزيقا بالنسبة للكوزمولوجيا . ذلك لأن عصر المذاهب كان فى نظره قد ولى ، وحاولت الاستطيعا

التقدم مستعينة بوسائل الاستقراء كي تكشف عن المبادئ الكبرى (وهي مبادئ ليست عظيمة جدا وبوجه خاص ليست سامية جدا، ومن أمثلتها مبدأ « العقبة الاستيطانية للنمو » ومبدأ « الوحدة في داخل الكثرة » و « غياب التناقض » و « الوضوح » و « الترابط » و « التضاد » إلى آخره، وكل منها يظهر بفضل المنهج الملائم له ^(٣٩) (مثل مناهج الاختيار، والتأليف، والحشو... الخ) وقد كان المهم قبل كل شيء إجراء تجارب: وأشهرها تجربة مستطيلات « الكرتون الأبيض » ذات المساحات المتساوية بقدر الإمكان (وهي تساوي مربع طول ضلعه ٨ سم)، غير أنها تتخذ نسباً مختلفة فيما يتعلق بأضلاعها ابتداء من النسبة ١ × ١ حتى ٢ × ٥، مارين بالنسبة ٢١ × ٣٤ (وهي القطاع الذهبي).

وتتلخص التجربة في وضع هذه المستطيلات بغير نظام على منضدة سوداء، ثم تأتي بعدد من الأشخاص من أوساط مختلفة ولكن ينتمون جميعا للطبقة المتبصرة (والمتفقة) ثم يطلب من هؤلاء الأشخاص بواسطة منهج الاختيار أن يذكروا أي المستطيلات أشد قبولا وأيها أشد نفورا بصرف النظر عن الفائدة الممكنة منها. وكان خنزيقيد الإجابات في جداول وصل منها إلى إحصائيات مذهشة، ويوضح بها الوسط الحسابي مع تقسيم الأشخاص إلى ذكور وإناث ومع ترقيم الإجابات وعدا ذلك من الجداول الأخرى الكثيرة. وقد كانت نتيجة « الشكل الذهبي » هي إحدى النتائج الملحوظة التي لاقت نجاحا لدى الجمهور المتوسط.

وبدون أن نذهب في القول مع شارلر « إن منهج فخر هو طريقة تعسفية لأحكام تعسفية لمجموعة تعسفية من أشخاص قد اختيروا تعسفاً » لا بد من الاعتراف بأن الإحصاء ليس دائما سليما في ذاته، فقد حاول فخر تأكيد رقه الذهبي بتحليل

مئات المساحات والأشكال والجداول المشهورة ، ولكنه لم يحصل على أى نتيجة .
أما حين يتعلق الأمر بمعرفة ما الفن أو الجمال نجد أن فنز يرجع إلى نظريات
مبهمة لا تمت إلى الروح التجريبية بصلة ، فالخير هو الرجل الجاد الذى ينظم كل شئ ،
فى منزله ، والجمال هو زوجه الزاهية ، والمقبول هو الرضيع الممتلئ إحساساً ولعباً ،
والنافع هو الخادم الذى يقدم عمله اليدوى لأسياده ، والحق هو معلم الأسرة ؛ فهو يضع
العين للخير ، واليد للنافع ، ويسيطر مرآة أمام الجمال ! » ^(١٠) (هكذا) ومع أتباع
فنز ، سواء فى الولايات المتحدة ^(١١) أو ألمانيا ^(١٢) أو إنجلترا ^(١٣) ظهرت استطيعا
علمية مرتكنة إلى علم البيولوجيا وعلم الاجتماع غير أن هذه المحاولات كلها ظلت
تصدر عن « فلسفة الفن » . وما زلنا فى انتظار استطيعا العمل ، ذلك لأن مستقبل
الاستطيعا إنما يعتمد على « علم الفن » ، ومن هنا وجب الاجتهاد فى خلقه ^(١٤) .

٣ - الاستطيعا من أدنى إلى أعلى

أو مستقبل الاستطيعا

ما زالت الاستطيعا ، سواء منها الخاصة بالحاضر المباشر أو المستقبل القريب
تقدم ألواناً مختلفة منفردة الأطياف لا يمكن الحديث عنها جميعاً ، ولذلك لن نذكر إلا
بعض الأسماء الكبيرة . فقد قدمت ألمانيا خلال نصف هذا القرن الأخير عدة فلسفات
كبيرة فى الفن ، هى فلسفة ليبس وجروس ومولر فرنكلز ، وبخاصة فلسفة ما كس
>سوار ، وقدمت إنجلترا بوزانكيه Bosanquet ، وشاهدت أمريكا نشأة مجلة
لجمعية خاصة بالاستطيعا يديرها الدكتور توماس مونرو هى « الفنون وعلاقتها
المتبادلة » ^(١٥) وكذلك الأساتذة بوس وبرات ، أما إيطاليا فقد سادها بندتو كروتشه
بشخصيته الضخمة (١٨٦٦ - ١٩٥٢) وبعد أكبر علماء الاستطيعا فى الخارج فى

فى القرن العشرين . وقد كان كروتشه تلميذا لثيكنو وكانط وهيجل وماركس ، فسان
بذلك جامعا لكل الاتجاهات .. كان ماركسيا مرتداً على حد قوله ، وكانطيا غير
شديد الطاعة ، وهيجليا يساريا ولكنّه معتدل للغاية ، وفى خلال حياة طويلة حدد
معالمها بنشره لمؤلفات لاعد لها ، استطاع كروتشه أن يثبت أن الاستطيقا هى « لغة
عامة » أو « علم للتعبير » ، وبفضل ما يوجد بين الاستطيقا والنمو من موازاة « فإن
اللغة حين تصل لمستوى معين من الاكتمال العلمى ، وبوصفها علما ، لابد وأن تتميز
بالاستطيقا امتزاجا كليا إلى حد لا يسمح ببقاء رواسب من بعده »^(٤٦) .

أما إذا أردنا تكوين فكرة شاملة للاستطيقا الفرنسية المعاصرة ، فلا شىء
يعوض عن قراءة كتاب المرحوم فالتان فلدمان Valentin Feldman الذى يحمل
نفس العنوان^(٤٧) .

فقد ميز فلدمان عام ١٩٣٦ بين ثلاثة اتجاهات رئيسية فى الاستطيقا وهى :

(١) المثالية الرومانتيكية : عند فكتور باش ، والإشراقية البرجسونية ، ومدرسة
إكس أون پروفانس

(٢) الواقعية العقلية : عند ا . سوريو وفوسيللون وبايه

(٣) والوضعية الفكرية : عند آلان Allain ، وه . دولاكروا H. Delacroix
والاجتماعية عند ش . لالو ch. Lalo . ومثل هذا التخطيط ، يمكن تطبيقه على نطاق
أوسع عند تناول فلسفة الفن المعاصرة .

فى رأى فكتور باش نحن « لا نبدأ بالمعرفة ولا بالإرادة ، بل نبدأ بالإحساس
بالغبطة أو بالألم^(٤٨) على وجه الخصوص » . وباش بوصفه داعية لنظرية « المشاركة
الوجدانية الرمزية أو التعاطف » « empathie »^(٤٩) الذى بفضلها نتميز بموضوع
التأمل ، قد قدّم صورة السيكلوجى الدقيق المهتم بالنقد الأدبى والفنى أكثر منه المعنى

بالمذهب الاستطيقى . أما الأستاذ جوزيف سوجوند ، وهو استطيق من « إكس أون بروفنس » فقد ترك « بحثا فى الاستطيقا »^(٥٠) لا يزال فى فرنسا حتى اليوم بحثا فريدا . فى نوعه . وقد خلفه ميتافيزيقى مرموق ظلت ذكرى دروسه فى الاستطيقا حاضرة فى أذهان جميع تلاميذه : هو الأستاذ جاستون برچير M. Gaston Berger ، الذى لم ينشر حتى الآن أى بحث فى الاستطيقا .

وعلى هذا النحو يبدو أن تراث مدرسة إكس أون بروفنس مازال فعالا . أما هنرى « فوسيللون » فقد ألف كتابا يعد من أكبر كتب الاستطيقا الفرنسية فى تاريخ هذه المرحلة الرابعة وهو كتاب « حياة الصور »^(٥١) غير أنه لم يفصل شرح القضايا المورفولوجية التى ذكرها باختصار فى هذا المؤلف . وقد بدأ بهذا المبدأ « إن الصورة هى المضمون الأصل فى الإنتاج الفنى » . ثم شرع يبين خلال تلك الصفحات المشرقة كيف « تنطوى الصورة على قدرة فريدة تجعلها تكفى ذاتها وإن ظلت فارغة نقية » . غير أنه قد ظل محدودا بتحليل الصور التشكيلية ، وكذلك ظلت الاستطيقا عنده من نوع استطيقا برنارد برنسون Bernard Berenson وفقا على تاريخ الفنون البصرية .^(٥٢)

أما الأستاذ ريموند بايه M. Raymond Bayer فقد أتم فى عام ١٩٣٦ أم . إنتاج له ، وهو « استطيقا اللعاف » « L'esthétique de la grâce » ويرجع تاريخه فى الحقيقة إلى عام ١٩٣٣ . غير أن مؤلفنا مازال يؤكد رأيه الأول ويعمقه ، وهو أن الجمال هو قبل كل شيء « ثمرة للواقعية الأدائية »^(٥٣) ويضيف إلى ذلك : « أنه يوجد فى الفن خط سحرى خاطف ، أو ما يقرب من ذلك .. إنه ذلك الخط الذى يرسمه الأساتذة من الرسامين والذى ينتقل بنوع من السحر ، من الشيء إلى المين ، ومن المين إلى القلم وفى هذا القوس المنعكس ينشأ الجمال » . وبفضل

رعايته لهذا التأمل الاستطيق وهذه الأفكار الفلسفية الخالصة ، قدم الأستاذ باييه تلك الواقعية العقلية التي أشرفت على ذلك العصر الذى أخذ « فِلدمان » يحل إنتاجه . وقد ظهر المذهب وكأنه مذهب تركيبي عظيم ، يدور حول فكرة الموضوعية التى تتجه إليها كل قضاياها . وفى ذلك يقول : « ليس حكى هو الذى يحكم على الإنتاج ، إنما حكى يحكم على ذاتى » .

ويجدر أن نلحق بهذه النزعة الموضوعية إنتاج تلميذ الأستاذ باييه والأستاذ سور يو الذى أحدث نظريته المدوية ضجة كبرى فى الاستطيقا افرنسية المعاصرة ، وهو الأستاذ ميكى دو فرن مؤلف « فنومينولوجيا التجربة الاستطيقية » الذى حاول أن يبين بموهبة لا حد لها - عند امتحانه الجانب الموضوعى - كيف ينتمى الإنتاج الفنى إلى « عالم موضوعى معطى من قبل أو متصور - الجزء الأول ص ٢٥٢ » .

ويمكن إتمام لوحة فِلدمان بالإشارة إلى أفكار « ما بعد الرين » بقدر ما يمكن استخلاصها من هوسرل وهيدجر (انظر إنتاج مرتن هيدجر فى الاستطيقا فى : Die Holzwege) وعلى النحو الذى فسرهما به سارتر . بيد أننا نلاحظ أن سارتر لم يقصد الحديث عن الاستطيقا لا فى كتابه « الخيالى l'imaginaire » ولا فى « ما هو الأدب » ويمكن أن نذكر بهذا الصدد أيضا جايتان بيكو مؤلف « المدخل إلى الاستطيقا والأدب » وهو يسير بخطى واسعة فى نفس هذا الاتجاه .

وقد عارض فِلدمان بينهم وبين النزعة الفكرية السيكلوجية عند هنرى دولا كروا الذى ما زال مؤلفه « سيكلوجية الفن » يُعد أحد المؤلفات الكلاسيكية الكبرى فى الاستطيقا الفرنسية ، أو النزعة الاجتماعية عند شارل لالو الذى أحدث بإنتاجه الضخم تجديدا مدهشا فى استطيقا القرن العشرين . فكان بحق رائدا حقيقيا ، ومنقبا لا يمل

فى سائر مجالات الفن. أما ديلاكروا فقد ذهب إلى أن الواقع لا يقدم لنا أبدا تجربة استيطيقية جاهزة ، وإيس علينا إلا استخراجها منه .

ذلك « لأن الفنان لا يجد العالم الاستيطيقى إلا عند ما يُشيدُه هو... » الحق أن الفن سواء عند آلان Alain أو ديلاكروا هو « صناعة وإنتاج روحى »^(٥٤) .

أما آلان مؤلف « مقدمات للاستيطيقا » فيجيب على النحو الآتى :

« إن السر العظيم والحقى فى الفنون يتلخص فى أن الإنسان لا يخترع كما ينبغي » (ص ١٥٥) الواقع أن « الفنان هو أولا صانع »^(٥٥) ، وأن الجميل لا يزدهر إلا إذا قام على أساس من النافع . وكذلك نجد أن كتابيه « المذهب فى الفنون الجميلة » و « أقوال فى الاستيطيقا » يهدفان إلى إثبات أن « كل ما فى الفن قد قصد به بيان المثانة والوزن ».

أما شارل لالو (١٨٧٧ - ١٩٥٣) فقد تطور على مدى حياته الطويلة المزدهرة ، فاعتمد على بحثه فى « الاستيطيقا التجريبية » ١٨٠٩ ، واتخذ موقفا هيكليا فى كتابه « مدخل إلى الاستيطيقا » ، ثم أفلح عنه إلى نزعة وضعية اجتماعية حافظ عليها مدى عشرين عاما ، من ١٩٢٠ إلى ١٩٤٠ - تشهد بذلك مؤلفاته « الفن والحياة الجارية » و « الفن والأخلاق » وعشرون مؤلفا غيرها .

إلا أن لالو من خلال دراسته للفن عن قرب من الحياة ثم عن بُعد منها ، قد تجاوز هذه النزعة الاجتماعية النسبية ، كي يدرك النزعة الصوفية التى كثيرا ما رفضها من قبل . غير أن مجموعة مؤلفاته الأخيرة وبخاصة « الهروب الجمالى » Les grandes évasions esthétiques - قد بلغت قمة التفكير الاستيطيقى العميق ذى الصدق التام الخالى من أى خوف من الإنكار أو التناقض الظاهر . وعلى الرغم من اكتظاظ إنتاج شارل لالو إلا أنه من ذلك النوع الجدير بالاحترام^(٥٦) .

(٥ - علم الجمال)

وقد استبعد فلديمان من عرضه للاستطيقا الفرنسية المعاصرة الهواة الموهوبين من أمثال كلوديل ، وجيد ، وبروست ، وما لارميه ، وفاليري^(٥٧) ، لأن الكلام عن الاستطيقا عند غير الفلاسفة إنما يتطلب مؤلفا مستقلا . وقد حقق اندرى مالرو^(٥٨) في كتابه « أصوات الصمت » عملا ذا أهمية كبرى وإن زعم غير ذلك ، وكذلك فعل رودان في بداية هذا القرن ، إذ ترك « أحاديث في الفن » وبعد من أعظم ما كتب في الاستطيقا ، وكذلك « أوبالينوس Eupalinos » ليول فاليري الذي يزخر بكثير من انبثاقات العبقرية .

وهناك غيرهم يجدر ذكرهم من المحترفين : فهناك تراث « لسيكلوجية الفنون التشكيلية » قد ناله التجديد على يد « فوسيلون » وقد استمر هذا التراث في تعليم الأستاذ رنيه هوج في « الكوليج دو فرنسي » ، وهناك أيضا علم اجتماع استطيق ما زال مستمرا في مدرسة « الدراسات العليا » بفضل الأستاذ فرانكستل مؤلف بحث في « الرسم والمجتمع » ، وأكد جورج جاماتى أهمية « المسرح والحياة الباطنية » . أما هنرى جوييه فقد تمسك بفكرتى الجوهر العقلي والوجود .

وأما جان كاسو M. Jean Cassou فقد حاول أن يقدم لنا عرضا أصيلا لموقف الفن المعاصر ، في حين طور الأستاذ جانسكايفتش في « الموسيقولوجيا » بطريقة جديدة (عند فورييه ودوبوسى ورافيل وغيرهم) .

وبالإضافة إلى كل ما سبق ، توجد شخصية ، يبدو أنها تسيطر على مجال الاستطيقا الفرنسية بالدور الرئيسى ذى المكانة العالية الذى تقوم به ، وقد تنبأ بذلك فالتان فيلديمان منذ عام ١٩٣٤ أى قبل أن يتولى الأستاذ إتين سوريو منصب أستاذ الاستطيقا وعلم الفن فى السوربون بأحد عشر عاما ، فقال : « إن مستقبل الاستطيقا مصيره إلى نظرية فى المعرفة ، إلى تصور « سكيوبويطيقى Skeuopoétique —

« أى صانع للشيء » - فى الفن . ثم إن الآفاق التى أمكن لتلميذ الأستاذ إيتين سوريو ملاحظتها ؛ هى نفسها التى اتبعها مؤلف « الفن والحقيقة » على نحو طبيعى .
وقل أن نصادف مؤلفات بمثل العمق والكمال والتماسك الذى نجده فى مؤلفات إيتين سوريو الذى نشأت بذور نظريته بأكملها فى أول مؤلفاته « الفكر الحى والكمال الصورى » (١٩٢٥) . أما « التجريد العاطفى » (١٩٢٥) فقد وضع صور الفكر بنفس الطريقة التى اختطها المؤلف لنفسه ، وأظهر كيف يفرض بوجه خاص فى الفن . وجملة القول أن الأستاذ إيتين سوريو قد تمسك تماما بمذهبه ، فاكتشف بذلك الصبغة الشعرية فى الفن ، وفسر فاعلية الفكر بواسطة ما يمتاز به من صفات صورية

وبعد أن يتناول المؤلف « الأثر الفنى بعد تمامه » فى صفحة من صفحات « مستقبل الاستطيقا » ^(٥٩) يتجه مباشرة إلى بيان ما قد بقى عليه إتمامه (ص ١١٩) ومعنى مقاله عن « الفن والحقيقة » وهى التى تتضمن الوعى الأساسى فى استطيقا سوريو ^(٦٠) . ولقد كان الأستاذ سوريو يحس منذ عام ١٩٢٩ بأن « نوع المعرفة الداخلى فى الفن هو معرفة صور الأشياء » ^(٦١) .

ويترب على ذلك أن تصبح الاستطيقا علما للصور «عند انطوائها تحت الأنواع السكلية » ، ولئن ساعدت الفلسفة بعمق على معرفة الفن ، فإن الفن من جهة أخرى إنما يتربغ فى أعلى مرتبة من مراتب المعرفة الفلسفية . « فالفن وحده هو الذى يعبر عما لا يمكن التعبير عنه » *informulable* « والفن على حد سواء هو » وظيفة سكيوبويطيقية « فى تقسيم العمل الاجتماعى ، وهو أيضا مجموعة من « المقولات Catégories » و « المبادئ » « لعمل شعرى » عندما يكون فى وحدة التأمل الباطنى .

واستطاع الأستاذ سوريو بفضل توسيعه للأسس الرئيسية التي ضمنها كتابه « مستقبل الاستطيقا » أن يقدم مؤلفه « البناء الفلسفي » ^(٦٢) وقد بين فيه مدى خصوبة هذه التخطيطات البنائية المجددة حين أكد وحدة الفن والفلسفة، و« اتصالهما عنده لا يتلخص في مشاركة الفلسفة فيما يتضمنه الفن من ضعف . . . بل إن العامل المشترك بين الفن والفلسفة هو أن كليهما يتجه إلى إقرار وجود كائنات يكون وجودها مشروعا بذاته . » فالفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته . وعلق الأستاذ « جيرو » على هذا « الإنتاج العميق والقوى » بقوله « إنه عمل فريد في نوعه جدير بالشهرة الذائعة » . ويؤلف الأستاذ سوريو مذهبه في الفنون الجميلة بعد تطبيقه للبادئ التي سبق أن ضمنها كتابه « مستقبل الاستطيقا » ومقالة « الفن والحقيقة » في كتابه « تناظر الفنون » وهو أكثر مؤلفاته الاستطيقية طرافة وأجبا للقارئ وأكثرها قبولا لديه . هذا فضلا عن عدد لا حصر له من المقالات والمؤلفات في الميتافيزيقا مثل : « حيازة النفس » و « أنحاء الوجود المختلفة » ودراسات في الاستطيقا التطبيقية مثل « آلاف المواقف الدراماتيكية » وكلها تعد مقدمات لبحثه المستفيض « بحث في الاستطيقا » ^(٦٣) وأيا ما كانت استطيقا المستقبل ، سواء هوت إلى مثالية ذاتية أو تأصلت جذورها في أرض تجريدية أو صارت سيكلوجية أو أكدت العامل الاجتماعي في المدرسة الماركسية ^(٦٤) - فن المؤكد أن الاستطيقا لا يمكن أن ينظر إليها بغير اعتبار فكر إيتين سوريو ، والموقف الذي يشغله في الفلسفة المعاصرة للفن هو موقف سائد قد أثار فيه كبرى المشكلات المتعلقة بالاستطيقا . ولقد قدم لها لأبحاثها العلمية ، كما أرسى قواعد تضيف جديدا للفنون وسيولوجية مستقبلية في الفن ^(٦٥) وفنا جديدا للفلسفة ^(٦٦) . وبذلك صار « مستقبل الاستطيقا » في الواقع « استطيقا المستقبل » ^(٦٧) .

المجلد الثاني

مجالات التطبيق

الفصل الرابع

فلسفة الفن^١

ربما يبدو من نافلة القول أن نطيل البحث في نظريات الفن بعد أن استعرضنا المذاهب الكلاسيكية في علم الجمال ، - وقد كان من الصعب علينا ألا نسلک الطريق الذى اختاره أئمة الاستطيقا ابتداء من هيجل إلى دولاكروا ، وهم الذين أحصوا أصناف المعرفة المختلفة في الفن قبل الوصول إلى تكوين تصورهم الخاص عنه. غير أنه قد بدا لنا من الأليق أن تناول تناولا سريعا المشاكل الثلاث الرئيسية في فلسفة الفن لنبدل بكلمة عن طبيعة الفن ومعياره وقيمه .

١ - طبيعة الفن

لئن ذهب البعض في تفسيرهم للفن على أنه محاكاة للطبيعة - (طبقا لنظرة مذهب الصدق أو الواقعية أو الطبيعية أو أنه لعب أسلوبى - كما يقول شيللر أو اسپنسر وغيرهما - إلا أنه كان مفهوما دائما بطريقة مضادة تماما ، على أنه عمل ! فقد كان فاليرى يعرفه بأنه « طريقة عامة للعمل » . أما « آلان » فقد اعتمد على اشتقاق لفظة الفن ، فأعلن أن الفنان : « صانع Artisan أولا » أما بعد ذلك ، فهاهو الأستاذ سوربوفيلسوف « البناء » وصاحب النظرية الجديدة في الفن يعلن « أن

الفن ليس سوى نشاط بنائى » إنه الجدل الخاص بالتسامى فى المجال البعيد عن الحكمة ، فالفن يقوم على إشعارنا بالتعالى عن عالم من الموجودات والأشياء التى يضعها بطريقة اللعب بالصفات المحسوسة المعتمد على جسم فيزيقى مرتب على نحو يهدف إلى إحداث هذا التأثير ^(٦٨) .

وسنحاول فتح آفاق أخرى لتصوير جديد للفن .

فالذى يتقوم به الفن فى مقابل باقى أنواع النشاط الإنسانى الأخرى هو طابعه اللانصورى إذ أن أبسط أنواع الفن - كفن الأطفال أو المجانين ، أو الفن غير ذى القيمة الكبيرة ، يتجاوز فى الواقع مجرد التصوير لما ينطوى عليه من حد أدنى من المثالية يعلو به على نطاق الحقيقة المعتادة . فليست الحقيقة الخالصة هى التى تبرز فى الفن أو بواسطته بل هى حقيقة مرئية ومنقحة بواسطة الإنسان . وليس قولنا إن المنظر الواقعى أو الرواية الطبيعية عند زولا ، أو الإخوة « جونكور » ^(٦٩) أو كوربيه الذى استلهم النموذج الخارجى ، أو « أوبرا » جيوردانو ، أو زانودنى وهى من أكثر الاتجاهات صدقا ، تنطوى فى الوقت نفسه على مثالية بطريقتهم الخاصة ، قولا متناقضا ، ذلك لأن الإنسان هنا يضاف إلى الطبيعة ، أما إذا أردنا الواقعية التامة ، فلا بد إذن من حذف المؤلف ، وعندئذ تختفى خشبة المسرح إزاء الطبيعة البسيطة ، ولا تنير المصابيح عند ما يسطع ضوء النهار .

ومهما أدار المثلون ظهورهم للجمهور متعمدين عند « أنطوان » ^(٧٠) فى أوج عصر المسرح الحر ، ومهما دقوا الاثنتى عشرة دقة لبيان وقت الظهيرة ، فإن « قطاع الحياة » المفروض هذا ليس فيه من الحياة سوى الاسم : ولقد ظل أكثر المسارح

واقعية شيئا آخر يختلف عن الواقع : ولو كان مطابقا تماما للواقع ، لفقد الفن صفته الفنية .

وكذلك إذا تناولنا نحت رودان Rodin ، لوجدنا التشكيل البارز وما يسميه باللون والحركة والقوة ، كل ذلك يجعل من فنه شيئا يفوق الواقع بل يتطرق في لواقعيته حتى لا نجد عنده أبدا حقيقة خالصة . وليس هناك أدل على هذا المعنى من تلك التحف الفنية مثل لوحة « الرجل السائر » أو المرشال « ناني » لروود Rude ، أو « سباق إبسوم » لجيريكو Géricault ، ذلك لأن الحقيقة في هذه اللوحات الثلاث نطل موضوعة عمدا بين قوسين . فلم يحدث أبدا أن مشى إنسان على طريقة « الرجل السائر » : بتثبيتته رجله الاثنتين على الأرض دون أن يقدم رجلا على الأخرى، ومع ذلك فنحن نرى هذا الرجل سائرا كما لو كنا متأكدين من رؤية الجياد وهي تجري على الرغم من أنه لا يمكن أبدا رؤية جياد تتلاصق بطونها والأرض ، وتكون أقدامها الأمامية مجرد امتداد لأقدامها الخلفية . والخلاصة هي أن « رودان » قد استخرج ما لا يقل عن عشرة أخطاء في موقف بطل رود Rude : ستة أخطاء إرادية وست حركات غير حقيقية ، ولكن كم تبدو لنا على الرغم من ذلك طبيعية أكثر من ذلك « الكليشي » الذي يصور ضابطا يقفز على رجل واحدة في وضع مردول قد يكون التقط في ظرف واحد على مائة من الثانية بواسطة آلة تصوير شديدة الدقة والسرعة ، ولكنها تجعل هذا الوضع الحقيقي يبدو في النهاية خاطئا مبتسرا .

فلا شك في أن « ناي Ney » عند « رود » مكتظ بالأخطاء ، ولكن صدق.

آثاره الفنية إنما تستمد من هذه الأخطاء نفسها . فصدقها أعظم بكثير بالإضافة إلى الحقيقة المادية ، ولذلك فهي غير واقعية ، وهذا يؤيد قول أرسطو : « إن الشعر أصدق من التاريخ » .

فالتحت أصدق من « الصبّ القالبي » وكذلك الرسم أصدق من التصوير الفوتوغرافي المباشر . وفن الأفلام أو الفن « الفوتوغرافي » لا يكون فناً إلا بالقدر الذى يصير فيه صاحبه خالقاً وليس مجرد عامل آلى ، فإعادة خلق العالم هى بدورها عملية خلق خالصة ، ولا بد من الفكر كى يمكن الحديث عن الفن . وإعادة الخلق هذه لو تمت بطريقة آلية وغير واعية ، بواسطة آلة خالية من العقل ، لا يمكن اعتبارها فناً ، وهى لا تصل حتى إلى مجرد الإنتاج المتفرع عن الفن . وربما كانت أدخل فى باب الصناعة أو الصنعة ولكنها على أى الحالات فى طرف آخر مضاد للفن . وعلى ذلك يبدو أن الفن هو تحويل الواقع بواسطة صور من نوع خاص . والفن - كما يقول أندرى مالرو فى مؤلفه « المتحف الخيالى » « هو ما به نصير الصور أسلوباً » وخلاصة الأمر أنه سواء قلنا إن الفن تحويل ، أو عملية رمز ، أو هروب ، أو نسام ، فليس ذلك بذى بال . فهو دائماً انتقال من حقيقة شائعة إلى عالم يفوق الواقع يحاول التحقق فى وجود مستقل بذاته . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن المعيار الذى وجدناه هو على وجه الدقة درجة من التجوير فى الصورة ، وكلما ظل الشيء مطابقاً تماماً للواقع كلما قل نصيبه من الفن . وكلما قل حظه من الطبيعة كلما زاد حظه من الصبغة الفنية . ولا بد لكل أثر فنى من نصيب من الوجود الذى يفوق الواقع لكى يكون أصيلاً . وإذا كان التلوين قل أن يكون سمجاً ، فذلك لأنه تقليد أعنى للطبيعة .

والفن الجدير بأن يكون كذلك يأبى أن يتخذ غروب الشمس في الادرياتيكي أو ضالة الإنسان إزاء « بحر الجليد » موضوعات له. لأنه يحس في هذه الحالة بانحطاط شأنه إزاء الطبيعة نفسها فلا يحدر به أن يرتفع إلى مصاف الآلهة . فالإنسان لا يمكن أن ينقلب إليها خالقا إلّا في مجال بضمن ألا يتعرض فيه للسخرية . ويبدو أن التدرج يمكن أن يتم بسهولة من الفن الأولي إلى الفن الإلهي السامي كما ابتعدنا عن الحقيقة الضئيلة لترتفع إلى الفن المتكامل . أو من الانسجام البسيط الشبيه بالفن إلى فن « أسلوب التوالى الموسيقى »^(٧١) « L'Art de la Fugue » أو إلى آلة « الكلافسان » Clavecin الجيدة الاتزان ، أو من موسيقى السوق إلى هذا « الكوتوار Quatuor من درجة الفاديز « fa diese » الذي استمد منه جبريل مرسيل Gabriel Marcel دراما من أحسن ما كتب ، - وفيما بين هذه الأطراف نحصل على سلم تصاعدي - من فن مزيف إلى ما يدنو من الفن ، أو من شبه الفن إلى الفن الخالص . وعلى ذلك يكون الفن التجريدي هو نهاية ما يصل إليه السابقون ، كما أن تطور الإنسانية ، يعبر عن تقدم مستمر من الزمن القديم ، إلى عصر النهضة ومن الكلاسيكية إلى الرومانتيكية ، ومن التأثيرية حتى أيامنا الحاضرة .

بقى أن نفسر بعض أخطاء في الذوق ، فن هنا وهناك ، توجد تلك « الريفية Pastorale » التي تعتبر من أخطاء الصبا الممتدة فيما بعد ، والسابقون على بيكاسو في العصر الأبيض وهم أصحاب بدعة لم يقع هو فيها ، ثم هذه القصائد الجارية المتخلفة عن اتجاه « التأذب »^(٧٢) عند الأستاذ إيزودور إيزو . ومع ذلك فن الواضح بذاته أن الشعر الخالص ، والموسيقى « ذات الاثنى عشر صوتا » والنزعة التكعيبية أو عمارة الأستاذ كوربوزيه تنصف قبل كل شيء بأنها غير تصويرية أي أنها تقترب من الكمال . ولعل الأستاذ أندريه مالرو لا يقطع علينا هذا التسلسل في الشرح الذي

حاولنا أن نقدمه في شرح « أسلوبيته » فميتافيزيقا تاريخ الفن التي قدمها تنتهي إلى نزعة توفيق تطويرية تسمح بقبول كل الفنون وكل المدارس وفقا لطريقته المبسطة .. وإننا لا نبالغ في تقديمنا لتفكير ذلك العدد الكبير من المؤلفين المعاصرين الذين يلتفون حول هذه الفكرة .

ويمكننا بناء على كل ماسبق أن ننتهي إلى أن الفن ليس « إنتاجا للجمال في أعمال كائن واع » بقدر ماهو صياغة الواقع في أسلوب ، أو إظهار وجود ، أو خلق تصور ، على حد ما جاء في قاموس الأستاذ لالاند ^(٧٣) .

٢ — معيار الفن

لكن كيف يمكن التعرف على الفنون الأصيلة والتمييز بينها وبين الفنون المزيفة أو الفنون الكاذبة - أو نميز بين غير الاستطيق منها ^(٧٤) وضد الاستطيق على حد قول الأستاذ لالو ؟

يقول بهذا الصدد مؤلف ^(٧٥) « تناظر الفنون » « تتميز الفنون من بين باقي أنواع النشاط الإنساني ، بأنها تهدف بصراحة وعن قصد إلى صنع الأشياء - أو على العموم صنع كائنات فريدة - يكون وجودها هو غايتها » .

ولكن ما الفارق الأساسي الذي يمكن إثباته بين رسم اللوحات وبين دهان المباني ، أو بين موسيقى الحفلات السمفونية وموسيقى الأسواق (موسيقى الرقص ، والموسيقى الحربية ، وغيرها ..) أو بين « رقص الباليه الإيقاعي » والرقص العادي ؟ قد يكون من الأسهل علينا التفرقة بين الفن والصناعة - حتى على فرض وجود فن

صناعى أو صناعة فنية - على نحو ما فعل الأستاذ سوريو في كتابه «مستقبل الاستطيقا» إذ ذهب إلى أن الفن يقوم بالنسبة للصناعة مقام الخلق بالنسبة للإنتاج . فيكون المعيار عندئذ هو « إمكان أو عدم إمكان الجهل بالتحديدات الحقيقية للعمل التام »^(٧٥) أو بمعنى آخر يمكن القول بأن التعرف على وجود الفن يرجع إلى التأثير الوجدانى ، (انظر كلمة فاليرى : الاستطيقا هي الاستطيقا : L'esthétique c'est l'esthétique) غير أنه توجد حساسية غير استطيقية . فضلا عن ذلك فإننا لا نتعرف على الفن إلا عندما يصير موضوعاً فى أثر فنى . وهنا نرجع إلى السؤال عن موضوع الفن ما هو ؟ والخلاصة أنه لا بد من تقدير الأثر الفنى بواسطة حكم على القيمة ، وبذلك يمكننا أن ندخل معيار الفن فى مبحث القيم . وعلى هذا النحو أيضاً يمكننا أن ننظر إلى المنطق والأخلاق والاستطيقا .

وفى حين يذكر التناسب والانسجام ، نجد أن عدم التناسب الشائع فى أكثر الأعمال المعاصرة ، والتنافر فى الموسيقى المحسوسة أو الاتجاهات « ذات الاثنى عشرة صوتاً » تبتعد جميعاً عن الفن الحقيقى بغير سبب واضح . وكذلك ظهرت فكرة « الجزافية »^(٧٦) la gratuité واللامبالاة والغائية بلا غاية . ولكن كيف نفسر حجب المقاعد مقدماً لحضور الحان موزارت الكنسية أو « فندق درووه » ؟ وتساءل بامصير الفنون الزخرفية فى حدود هذا النطاق . واستعمال مقاعد من طراز فولتير أو أثنان من طراز لويس الخامس عشر ؟ ولقد قال أحد الحدادين المشهورين إنه لا يوجد صانع ذو محل متخصص فى المصنوعات الذهبية أو الفضية ، يمكن أن يعد فناً لأنه يعمل تحت ضغط القيود . فالحرية وحدها هى الضمان الأكيد للعمل الفنى . والفنان هو ذلك الذى

(*) الحكم الجزائى ماصدر عن غير مبرر ولا أساس سليم . (الترجمة) .

يتحرر من القيود الاجتماعية أو المادية أو الاقتصادية . وليس هذا القول مؤكداً ، فقد لاحظ جيد « Gide » أن القواعد لا تنقل في استعبادها عن تحريرها . ومن الملاحظ أن أكثر نجاح العبقريات إنما نشأ في ظل ظروف العمل الشاق ، فالانسجام أو الجزافية أو الحرية تبدو لنا على السواء غير قادرة على التفرقة بين الفن وظله ، إذ كيف نتبين نقطة البداية أو الانتهاء في الفن المزيف ؟ ولقد قدم « عما نوئيل لورو » المسألة من زاوية فيها اختلاف طفيف في المؤتمر الدولي للاستطيقا وعلم الفن عام ١٩٣٧ ، عندما تسأل أيرجع طابع الفن المزيف إلى تفاهته ؟ ولاحظ أن الجمهور الكبير تسره الصيغ المحددة ، والسهولة ، ويقدس المتوارث ، ويستبدل من كل هذا على أن الآثار الفنية الأصلية لها قيمة في ذاتها وبذاتها ، وبما لها من استقلال واكتفاء ذاتي . وكان يعترف دائماً أنهم لم يوجد عالم استطيق استطيق استخراج الخاصة المميزة للصورة الاستطيقية الخاصة من جهة الموضوع ، ويستفاد من هذا الكلام على ما نعتقد أنه لا بد أن نسير على العكس من ذلك أي من جهة الذات ، فالفن يمتاز بالشعور الذي يثيره . ولقد لاحظ تولستوى أن معيار الفن يوجد في المشاركة أو العدوى الوجدانية ، فلا بد إذن من ميل عقلي معين حتى يمكننا أن نؤكد وجود أثر في عام . ولكن يكفي أن توجد الاستجابة الصادقة عند هار واحد للفن للحديث عن الفن الأصيل . ومن أقوال بلزاك : « إن الآثار العظيمة تعيش بفضل جانبها الانفعالي » فمعيار الفن على ما يبدو لنا يتلخص في حدة الشعور الاستطيق إلى أقصى حد . فقد لاحظ بوسان أن علامة الفن توجد في الغبطة ، أما ليوناردو فقد جعلها في الانبهار ، أما بالنسبة لأوجين ديلاكروا فإن اللوحة المستحقة لهذا الاسم لا بد وأن تجعل من يعجب بها تستولى عليه ، فالمعيار الوحيد للفن هو النشوة ، وحيثما افتقدت الغبطة افتقد الفن . ذلك لأننا لو افترضنا أن الفن يصدر أحيانا عن الألم أو أن المعجب بالفن هو رجل حزين (حين تناول

مثلا الرومانتكين) فلا بد عندئذ أن نعتبر هذه الاتجاهات اتجاهات ثانوية أو مواضع أو مواقف أو قضايا مصطنعة، ثانوية وغير صادقة وليست حالات نعيشها بأصالة، أى حالات مباشرة وعينية فالعبطة هى فى جوهرها حالة أولية، وإذا كانت فرحة الموسيقى أو (المتيم بالألحان) خالصة، وإذا ما لم تكن سعادته مصطنعة، فهنا فقط، وفى تلك الحالة يمكننا أن نجزم بوجود الفن دون أن نخدع.

ولقد كان مشليه يقول إن العبطة آية البطل، وهى أيضا معيار الحكم على العبرى والقديس. فعندما يبعث العمل الفنى فىنا العبطة، يمكننا عندئذ أن نجزم بوجود الإنتاج الفنى الأصيل^(٧٦).

٣ - قيمة الفن

تتوقف قيمة الفن على وجهة النظر التى نتخذها. فإذا ما بدأنا من وجهة نظرات منحنى اجتماعى فسوف يظهر الفن بمظهر فائض لا أساس له، أو سلوك مترف أو تسلية سطحية. أما إذا ما بدأنا من نزعة استيطيقية أصلية فسننتجه إلى اعتبار الفن الحقيقة الوحيدة الثابتة والوضعية. على أنه من الواضح أن كلا النزعتين الاجتماعيه والاستيطيقية تتعرض للنقد. ومع ذلك فأى قيمة يجب أن نمزوها للفكرة العامة عن الفن.

يحيىب إميل دوركيم^(٧٧) «بأن الفن يرضى حاجتنا إلى إشاعة نشاطنا الخالى من أى هدف من أجل لذة هذه الإشاعة، غير أن دوركيم كان يمت «الاشترائية فى علم الجمال» التى كانت متفشية فى آخر القرن التاسع عشر. وقد كان يظن أن «النشاط الاستيطيقى لا يكون سلما ما لم يكن معتدلا، فالحاجة إلى اللعب، والعمل الخالى من الهدف الذى لا يبنى سوى لذة العمل لا يمكن أن يتجاوز فى نموه حدا معيناً دون أن ينعرل عن الحياة الجادة». ثم أضاف إلى ذلك قوله «إن النمو المتطرف للقدرات

الاستطيقية هو عرض مرضى Symptôme من وجهة النظر الأخلاقية ». وقد تمسك على التوالي ، كل من ليثى برول Lévy - Bruhl و برنشيك ، وغيرهم مثل تولستوى (فى مؤلفه « ماهو الفن ؟ » وهو اتهم حقيقى للفن الحديث منذ عصر النهضة حتى فاجنر wagner ومارميه، مارًا بكل الهيئات المهنية مثل إخصائى الآلات والحدادين، والنقاشين والشعراء والرسمين والموسيقين .) - بأن الفن ليس له أى قيمة خاصة . وليس هذا النزاع حديثا ، إنه ليرجع إلى روسو Rousseau ، وخطابه إلى دالمبير « Lettre à d'Alembert » وإلى بسويه Boussuet وأرنو Arnaud ومهاجمتهم المسرح ، بل إلى رقابة الكنيسة وإداناتها ، وإلى كاتو القديم وثوراته على الفن والترف ، وإلى أفلاطون وجمهوريته . فحين طرد أفلاطون هوميروس من المدينة ، بعد أن كلفه بالزهور ، كان فى الواقع يقدم لنا صورة سابقة لدوركيم فى تقسيمه للعمل الذى لم يترك فيه محلا للفنان . فإما حكام أو فلاسفة ، أو محاربون أو تجار أو زراع أو صناع ، أولئك هم وحدهم أصحاب المهن ، أما الفن فليس معدودا من بين المهن . وتقدم النظرية الأبيقورية القائلة بأن الفن ناتج عن اللعب إلى دوركيم حلا لهذا الإشكال : فالفن ليس على الإطلاق عملا اجتماعيا ، إنه لعب ، ولهو ، بل مجرد تسلية خالصة بسيطة . ألا يلعب الممثل الكوميديا ؟ ألا يلعب الموسيقى بالكمان ؟ ألا يكون الرسام فى الحقيقة ملطخا ؟

إن الفنانين ليظهرون لهذه الطبقة الاجتماعية بمظهر المهرجين الألعابانات ، الدجالين . « فالفن إذن ليس سوى بقية من حساب الصناعة ، وما دامت صناعتنا وأخلاقنا مرتبطين ، فسيترتب على ذلك أن يكون الفن راحة تحتقرها أخلاقنا » . هذا ما يلاحظه ج . ولبوا^(٢٨) ، ويمكن الاعتراض على هذا الموقف بأنه موقف قد

فقد فاعليته وحيويته وصلاحيته . فعلم الاجتماع في القرن العشرين أصبح ينظر الفن نظرة أكثر اعتبارا . ذلك لأن القرن العشرين لم بعد يرى فيه مجرد هذا اللعب القائم على غير أساس ، ولا هذا النشاط الذى يزدرى العقيم ، كما كان القرن التاسع عشر ينظر إليه في أغلب الأحيان .

وقد بين الأستاذ اتين سوريو في كتابه « مستقبل الاستطيقا » ذلك التشابه القوى بين الفن والصناعة ، وذلك حين ميّز بين عمل أدائى وعمل فنى وكلا العاملين يلتقيان في الفن والصناعة على السواء . فحينما يقتصر العامل على معالجة الآلة بغير أن يدخل ذوقه ولا تقديره للنتائج ، بل يكتفى بأداء التنفيذ بدقة ، يكون العمل أدائيا وكذلك تكون الحركة التى هى ثمرة الاعتياد الخالص عند الفنان المشهور حين يعيد للمرة المائة عمل لوحة « بركة سانت كوكوفا في شهر مايو في العاشرة صباحا » عندما يطلبها منه تاجر اللوحات ^(٧٩) . وهناك أكثر من « العمل الفنى » عند رسّام الصناعة حينما يكون بصدد عمل ابتداعى ، أو عند المهندس الذى يصمم بناء السيارات الفخمة من نوع « الإسبانور سويرا » لا بد إذن من أن يقف الفن بجوار الصناعة عند تقسيم العمل الاجتماعى ، لأنهما لا يختلفان في الطريقة سواء منها اليدوية أو الميكانيكية ، غير أن الفن خلاق أما الصناعة فإنتاجية . والفن أشبه بالعنصر الأثيرى في الصناعة ، إنه الصناعة المتعالية بل هو الصناعة بمعنى الكلمة ، وتدل لفظتا Ars و Techné على أعمال في غاية المثانة . وفن الحدائق ، وفن الخرف وفن طرق الحديد كلها أنواع من النشاط الذى يجمع بين الوجهة الاستطيقية والفائدة العملية . وعلى ذلك لا يمكن هدم الفن بدون أن نهدم في اللحظة نفسها كل أنواع النشاط الإنسانى الكبير : ذلك لأن الفن ملازم لكل أقسام العمل الاجتماعى . ومن المستحيل (٦ - علم الجمال)

عزله عنها . ومن الواجب علينا البحث عنه حيثما وجد والتقاطه من أمكنته المتعددة ،
ولابد من تحليله في أماكن اختبائه . ولما كان لا يمكن دراسته خلال تنوعاته
العديدة فلا بد من أن نحاول اقتناصه في موقف أولئك الذين يقيمون فيه ، أولئك
الذين يختبرونه ويحسونه . وإذ كنا قد استبعدنا البحث في ميثافيزيقا الجليل ، فلنحاول
البحث في سيكولوجية الفن .



الفصل الخامس

سيكولوجية الفن

« ليس للجمال وجود فيزيقي » ، كذلك كان يقول بندتو كروتشه .

ومعنى ذلك أنه لا يوجد للموضوع حساب وإنما المهم هو الذات .

ولكن كيف يمكن الوصول إلى الحساسية الاستيطيقية ، إن لم يمكن معرفة الفن .
بواسطة المناهج الموضوعية ؟ يمكن ذلك بوجه خاص إذا نظرنا في سيكولوجية المنتج ،
والمستهلك ، أو الصانع والمستهمل ، وكذلك أيضا عند دراسة همزة الوصل بينهما
نعنى الواسطة أو الترجمان (سواء أكان هاويا أو تاجرا للوحات) . وبعبارة أخرى
لا بد من دراسة الخلق ، والتأمل ، وتنفيذ العمل الفني . ولنطرق ذلك الموضوع
مستعينين بتلك الفكرة الكانطية التي صاغها فكتور باش في قوله : « إن الصفة
الاستيطيقية لشيء ما ليست صفة لهذا الشيء ، ولكنها نشاط لذاتنا ، إنها موقف
نتخذه إزاء هذا الموضوع » .

والواقع يحتمل موضوع الفن أو الأثر الفني قدرا كبيرا من التنوع (كأن يكون
صورة أو آنية أو قصيدة سمفونية) إلى درجة يصعب معها دراسته في وحدته وفي عموميته
لأن المعرفة التي تسمح بالوصول إلى العمومية الضرورية لتحليله ليست سوى معرفة
الذهن أو الوعي الاستيطيقي حين يكون بصدد العمل الفني .

ومن الواضح أن سيكولوجية الفن لا ترتد إلى التجزئة الثلاثية لهذه المراحل
الاستيطيقية نعنى التأمل ، والخلق ، والتأويل . فضلا عن ذلك - فإن أقل ما يقال :

إنه يوجد ألف طريقة وطريقة لتذوق الفن ، ولكن التأمل يخلق العمل الفني على طريقته ، وخالق العمل يتأمل قبل أن يصوره . وعلى ذلك فيجب ألا نأخذ هذه التجزئة الثلاثية إلا على محمل فرض لتسهيل البحث أو طريقة تناسب التصنيف ، ولكنها تعسفية بالضرورة .

١ - التأمل (La contemplation)

إن صوت الكمان يشجينا ، ورؤية الشجر تبهجنا ، وبعض أشعار « مالمية » تسحرنا . وكما غير ذلك من إحساسات أخرى من هذا النوع قد اتفق على تسميتها باسم « الشعور الاستطقي » تدرس كما يدرس الشعور الأخلاقي والديني على السواء . ولا يوجد أحد من الناس لم يحس بهذه الإحساسات ، غير أن كل إنسان يلتبس لذته الاستطيقية حيث يحدها ، ولذلك تنوعت الأذواق في قامة مختلفة الأشكال والألوان . ومن المستحيل دراسة المتعة التي يحسها متذوق الفن لأن تلك المتعة ليست واحدة عند جميع الناس بل لها آلاف الصور . وفي حين أنه توجد سيكلوجية عامة من السهل معرفتها عند جميع خالقى الفن ، نجد المتذوقين أو المتأملين يختلفون في ذلك إذ يحس كل منهم بالفن على طريقته الخاصة ، وليس لهم قانون مشترك . فإذا أردنا تكوين نظرة سائدة عن الفن ، فلا بد من البحث عن العنصر الكلى خلال الجزئى ، والتنقيب فى أعمال كل خلق حتى يمكن استخراج البحث الموضوعى للصورة الخالصة على قدر الإمكان . ولا بأس علينا أن نختلف فى رأى مع أستاذنا حين يقول :

« إن خطوات الذهن فى الخلق الفنى هى وحدها الشئ المهم فى هذا الصدد » ^(٧٩) فن المؤكد بالطبع ، أن الشعور الفنى هو أكثر فى الخالق ألفة منه عند المتأمل البسيط ، غير أنه ليس أوليا فى الخلق بل فرعيا . يقول باش « إن الفنان

ظاهرة نادرة ، وهذا الكائن الغريب ، هو نفسه الذى يحس بالفن ويؤكد هذا الإحساس بوصفه متأملا له قبل أن يتناولوه بالخلق . فهو يبدأ بالأثر لا بالخلق ، ولا بد للفنان من أن ينظر ويسمع قبل أن يتمكن من ممارسة موهبته . وقبل أن يضع الفنان البدائي شمش وردة على جلده لابد أن يكون قد سبق له أن لاحظ الطبيعة وأحس بالورد قبل أن ينقله . فالخلق يمكن أن يكون فى الحل الأول بالنسبة إلى التفكير ، ولكنه لا يكون كذلك بالنسبة للتذوق . والمتعة أو الارتياح قد سبق العمل الفنى بكثير . وبهذا الصدد لابد أن نذكر « إن الغبطة توجد أولا » . وأخيرا ، فإن التذوق هو أمر شائع ، لأن كل إنسان يمكنه أن يحس به وبخاصة الخالقون ، بل يشمل أيضا القلوب البسيطة والعاجزين عن التفكير مثل البدائيين والأطفال .

وأيما ما كان الموضوع سواء أكان « فيلما » عن رعاة البقر ، أم قصة بوليسية أم نقشا خليعا مبتذلاً أم موسيقى رخيصة ، فليس النوع بذى بال فى الشعور الفنى .

غير أن هذه النزعة التجريبية الخالصة عابرة تماما . فإذا ما كانت كل الخبرات مقبولة وكل الأذواق معترفا بها ، فبأى شئ يمكن أن نميز هذه المجموعة المكونة من أنواع الشعور الفنى المتباينة ؟ هل يوجد عامل مشترك بين الاستطيقى - عاشق الجمال وطائر « القاق » وبين المتوحش الذى يصرخ بصياح من حنجرتة يشبه الغناء الإيقاعى (mélopée) والشاعر الانحلالي^(٨٠) ذى الإنتاج الرقيق الأثيرى ؟ أجل ، ولا ريب . إنها المتعة الفنية التى يحس بها كل منهما . وهذه الفكرة التى ترجع إلى فكتور باش تبدو لنا جوهرية فى هذا المقام . ومن المعروف أنه يميز بين خمسة مواقف أساسية ، تتصف الأخيرة منها بأنها استطيقية ، وهى تختلف عن الأربعة الأخرى وتتميز باستقلالها التام ؛ فقد كان يرى أن الموقف الاستطيقى ينطوى

على مظهرين : هما التأمل ذو الأساس العقلي ، والشعور الفني المعتمد على التأثير الوجداني ،
و بقبولنا هذا الفرض القائم على ذاتية الاستطيقا ، فإن المشكلة تبدو لنا مختلفة : فهناك
ثلاث طرق للاستجابة للفن والشعور به :

- ١ - فإما أن يتركنا الموضوع في حالة أقرب إلى اللامبالاة ، حين يحدث قبول
خالص بسيط هو أدنى إلى عدم الاهتمام المذهب عند الهواة المحدثين .
- ٢ - وإما أن تحدث لذة حقيقية (سواء قوية أو ضعيفة) حين نكون إزاء
العمل الفني ، وعندئذ ينتج نوع من الإشعاع الذي يعكس على الموضوع ما يشبه
« قوس قزح » من الأطياف ذات الألوان المتعددة . فهنا سمو عن الطبيعة أو بالموضوع ،
وهكذا يمكن للعمل النافه الحقيق أن يصير متألقا ، وللمنظر المسود القذر أن يضيء ،
وللقصة المرفقة الأوراق أن تصير إبداعاً فنيا مسكراً . ويمكن لصانع الفن (ونحن
ندخله أيضاً في هذا التأمل) أن يحس بذلك في عمله الخاص بالتجليد ، أو عند « عاملة
الأزياء » ، أو في الميودراما ، أو عند البداي أمام الزجاج الملون . وهذه اللذة ذاتية إلى
أقصى حد ، وتتوقف على أهوائنا ، فقد تبدو لنا إحدى « الصوناتات » بديعة يوما
مّا في حين تبدو لنا سقيمة بعد عدة أسابيع . وهذا الانفعال الاستطيقى لا يصدر إلا
منا نحن ، وبذلك نظل أمراء سادة في هذا المجال الاستطيقى ، غير أن هذا الشعور
يظل تجريبيّا صرفا .

- ٣ - وأخيرا ، وهنا لا بد أن نعين كيف يوجد اختلاف في الطبيعة ، لأن هذا
الموضوع يتعلق بنظام آخر : حين نستطيع الإحساس في هذا التأمل بنوع من النقطة
الداخلية ، وهي الغرض من بحثنا هذا ، وهي أيضا ما يقدمه لنا الفن في حالة النشوة .
وعلى هذا فلا يمكن أن نوافق على وجود مقولات فنية محدّدة مثل الرائع والرشيق

أو العجيب . فليست هذه كلها سوى تحديدات مجردة ، وكذلك تتعرض لمثل هذا النقد الفئات التسع التي وضعها شارل لالو^(*) والصور الست عند وولف^(*) .

فلا يوجد سوى صورة واحدة للشعور الفني ، وإلى هذه الحساسية الإيجابية التي نعرف بالغبطة ترجع جميع الإحساسات الأخرى . فهل يمكن بالتالي أن نقول بوجود متأملين معذبين بالفن ؟ أو هواة فن متشائمين ، أو متممين عصائيين ؟ نحن لا نعتقد أن ذلك صحيح على الإطلاق - فحينما وجد التعذيب في الفن استحالة وجود التذرق . وهذه الإحساسات السلبية تبدو لنا مصطنعة خيالية ولا تصدر إلا عن تمويه وخداع ، فهي ليست سوى جنون ممثلين هزليين يجهلون أنفسهم أو عصائيين منفعلين أو أناس يكذبون على أنفسهم .

(*) نجد هذه المقولات التسع التي وضعها شارل لالو في كتاب « أفكار في علم الجمال » :

Notions d'esthétique (P. U. F. 3 éd, 1948 P. 59)

وذلك على النحو المبين في هذه الوحة :

القدرات Facultés	Harmonie		
	Posédée	Cherchée	Perdue
Intelligence العقل	Beau الجميل	Sublime الرائع	Spirituel فيه دعاة
Activité النشاط	Grandiose الفخم	Tragique التراجيدي	Comique هزلي
Sensibilité الحساسية	Gracieux اللطيف	Dramatique الدرامي	Ridicule المضحك

والقيم الاستطيقية الست الأساسية عند وولف في (R. M. M d'octobre 1948) هي على النحو التالي :

Valeurs Positives		Valeurs antithétiques	
Sublime	الرائع	Grotesque	الثقيل
Beau	الجميل	Laid	القيح
Gracieux	اللطيف	Comiques	الهزلي

فحين أنظر إلى لوحة : فإما أن تظل بالنسبة لى عديمة الأهمية فلا أحس نحوها بأى نوع من أنواع الانفعال أو اللذة الفنية . أو قد تعجبني فتتحول لامبالاى بها إلى لذة تظل تقوى كلما زاد انتباهى فى تأملى لها . أما إذا زاد حماسى لها فبلغ حد النشوة فإنى أشعر عندئذ بسرور يجعلنى أتجاوز به كل الإحساسات الممكنة ولو كانت حزنا أو ألما عميقا . فإذا أستمع مثلا إلى « الكونشرتو السادس البرانبرجوا » فإن الأصوات المتعددة للآلات المفردة العالية لا تمنعنى من تأمل الستائر المزقة القديمة لبهو الموسيقى « الكونسرفتوار » ولكن يحدث فجأة وفى لحظة ما (أن يخفى كل شىء) . فلا يوجد البهو ، ولا يوجد الجمهور - لا شىء سوى الصوت وحضور « باخ Bach » نفسه وعندئذ قلن أظل وحدى - بل سأكون فى حوار ينتشلى من ظروف وجودى الخارجية . فإذا حدث إذن للبهو ؟ - إنه لم يعد موجودا بالنسبة لى ، فكل ما هو ماضى قد هرب ، وإدراكى البصرى للعازفين وإحساسى السمعى للآلات قد استحالت جميعا إلى شعور أتجاوز به حدود ذاتى : إنها النشوة .

لقد حدثت إذن صدمة جاء على أثرها هذا الجلال ، وهذا الشعور هو ما أحسه بروس تَمَامَا فى اللحظات التى تلت سماعه لصوناتة فانتول . إنه انجذاب بكل معنى الكلمة : فن ناحية نحس بغبطة ثابتة « statique » هى سرور بالغ يتضمن من ناحية أخرى انتزاعاً أو اختطافاً من الظروف الزمانية للحياة الجارية . وكلا المعنيين يلتزمان فى وحدة ، إذ يجب أن نقاوم عند الغبطة أنواع التلهى الأخرى ، أو ما يصرفنا ويحول بيننا وبين الشعور بها ، فالغبطة امتلاء أو انجذاب تام ، ولا يمكن أن تتوزع أبدا كما سبق أن بينا . والغبطة تستولى على المرء استيلاء مطلقا وبالتالى لا يمكنه الشعور بالغبطة إن كانت مختلطة بغيرها ، وكذلك النشوة بحكم تعريفها فهى كلية ، وكذلك الحال فى الغبطة فهى شاملة، تستبعد كل إحساس إضافى ، وكل تأثير خارجى

عنها ، وهذه النشوة أو هذه النوبة العجيبة يمكن أن تحدث بطرق شتى . وكذلك
يمجد الأستاذ جانكليفتش Jankélévitch أن « قصيدة الغبطة »
« l'hymne à la Joie » لا تثير الغبطة لأنها في نظره « فن غير خالص ، قد
اختلفت بالإنسانية وعلم الاجتماع والميتافيزيقا وتتبع خطى الحياة » .

وفي حين يبعث رافيل Ravel وفوريه Fauré في نفسه الغبطة ، فقد ينتهج
الآخرون « بمسرات فرانك » وقد يجد البعض الآخر السرور عند « باخ » أو أوفنباخ
أو في موسيقى السوق . وطبيعة النشوة تظل ثابتة دائماً ، والغبطة هي أنقى أنواع السلوى ،
ذلك لأن الفن إما أن يكون سلوى أو لا يكون فناً على الإطلاق .

٢ - الخلق

كل خلق هو إنتاج قبل كل شيء : فإذا ما كان عذاب الولادة يتلوه نشوة
الإحساس بإنتاج كائن جديد من لحم الإنسان فلا بد أن كل خلق يتم في غبطة على
الرغم من أن الحزن والشك والقلق تسبق الشعور بحماسة النصر . ويؤكد برجسون
في إحدى صفحات « الطاقة الروحية » أن الغبطة تعلن دائماً « أن الحياة قد نجحت ،
وأنها قد بسطت سلطانها ، وأنها انتصرت ، وحيثما وجدت الغبطة وجد الخلق ، وكلما
كان الخلق أغنى ، كلما كانت الغبطة أعمق . » (ص ٢٤) ويمكن القول ، إذا ما عكسنا
هذه الصيغة ، إنه حيثما وجد الخلق وجدت الغبطة ، فعند الرومانتيكيين الذين يبدون
في أشد أنواع الاضطراب ، وعند الحزونين أو اليائسين توجد الغبطة أيضاً غير أنها
تظل في حالة كمون ، أو كما يقول جيد عن شوبان « إن شوبان يصل للغبطة من
خلال اجتيازه لحزنه » . أما بيتهوفن فيقول بصراحة « إن الفرح يولد من
خلال الألم » .

ويمكننا معارضة فكرة موسيه Musset في قوله :

« لاشئ ، يصيرنا أكبر مما نحن مثل ألم كبير

وإن أكثر الأناشيد يأساً وغماً هي أجمل الأناشيد »

بذلك البيت من شعر كيتس Keats الذى يفوقها صدقا : « الجميل مصدر متعة

على الدرام »

فالفبطة واحدة عند جميع الناس سواء تعلق الأمر بتكوين صورة « العبد الجريج » أو لموت « إيما بوفارى » أو « للغبطة في السماء » فإن الانتشاء في كل هذه الحالات ينبعث دائما هو هو ويعنف . والغبطة تتولد تلقائيا عند الخلق ، بل كل خلق ينطوى بدوره على النشوة . أما الأساس الذى وراءه فلا يهم . أما القول بأنه يمكن الخلق بدون « غبطة » فإنما يعنى إنكار هذا التشابه المطلق بين النشوة الاستطيقية والدينية . ويعلن فيني Vigny في « جريدة الشاعر » أن سعادة الإلهام هي هذيان يفوق بكثير الهذيان الفزيقى المقابل له الذى يسكر بين ذراعى المرأة ، لأن شهوة النفس أطول ، والنشوة الأخلاقية أسمى من النشوة الفيزيقية . (ص ٤٢) ولا يمكن أن تكون الغبطة فى الفن أقل من الغبطة فى الدين . ولنسلم فى هذه النقطة لهزى ديلاكروا مؤلف « سيكلوجية الفن » ذلك المؤلف الذى حظى بأعظم نصيب من الكلاسيكية والقوة من بين كل ما ظهر فى فرنسا حتى الآن ، فى رأيه « أن المشابهة بين النشوة الدينية والنشوة الفنية إنما ترجع إلى ذلك القدر المشترك بينهما من الشعور بالوجود فى صميم الوجود والشعور بكونه كل شئ ، وتبينه أنه لاشئ على الإطلاق إذ يحس المرء « بالرهبة من الرائع » و « بالسكون إلى الصفاء » فى وقت واحد فالغبطة « شعور بالسعادة » ولكنها أيضا خفة طرب ، إنها امتلاك ولكنها أيضا فراغ ، وحيث كانت الغبطة قائمة على ملاء وشعور بالخواء ، شعور بكل شئ وبلا شئ ، فإنها تسخر من كثرة

المتناقضات التي تنطوى عليها ، لأنها سواء في الفن أو في الدين « انتصار على الزمان » بل تخليد « للآن » ، وتجاوز لما يخضع للزمان ، وانزعاج من الملابس المادية للحياة الخارجية . وإنك لتجد المتدين والشاعر على السواء يرددان هذا الدعاء : « أيها الزمان توقف عن الطيران » .

فالخلق الفني هو ذلك « المران الثمين على الأرض » الذي يتحدث عنه بأسكال في « مذكراته » والذي بواسطته كان يبلغ حد الغبطة بل « دموع الغبطة » أو « السروز الأبدي » ، أما الأستاذ سوريو ، فهو ياتخص وحدة التساني الديني والنشوة الفنية حين يؤكد « أن الفن وحده هو الذي يعبر عما يعجز عن التعبير » .
عوامل الخلق :

١ - « يعني الفنانون بالاعتقاد في الحدس المفاجيء ، أو ما يسمى بالإلهام الواقع كما يقول نيتشة ، إن الفنان الجيد ينتج دائماً ما هو جيد ، وما هو متوسط وما هو رديء .

غير أن حكمه الشديد الإرهاف « يختار ويرفض ويؤلف » فكيف يحدث الاختيار والرفض والتأليف ؟ سنحاول فيما بعد ، وفي الغالب وفقاً لرأى ديلاكروا ، أن نخطط على وجه السرعة إجابة لهذه الأسئلة التي ما زالت عصية على الحل ^(٨١) . فلم توجد بعد أي « وصفة » أو « طبخة » استطاعت أن تفيدنا في خلق عمل ثمين دون الاستعانة بالعامل الأساسي نعى الإلهام أو الروح الأصلية .

ولكن علينا أن ندفع عن أنفسنا سفسطات العباقرة فقد كان لامرتين يقول : « أنا لا أفكر أبداً ، إنها خواطري التي تفكر » وقد ألف تارتيني ^(٨٢) Tartini «صوناتة الشيطان» في الرؤيا، كما اكتشف ديكارت قاعدة «أنا أفكر - Cogito»

فى حلم . أما جوته فقد كتب ثوتر وهو يستمع لأصواته فقط . وكانت جورج صاند تقول إن الخلق عند شوبان « كان يأتيه تلقائيا ومعجزا ، وكان يجده بغير أن يسعى للحصول عليه ولا أن يتوقعه ، وكان يأتيه كاملا فجائيا ساميا » . أما كولريدج ، فقد كتب « كزبلای خان » فى أثناء نومه كما لو كان مسحورا . وكم هناك من مؤلفين ينطبق عليهم قول شاتوبريان « فى يوم جميل ، استلقيت ، وأغمضت عيني تماما ، ولم أبذل أى جهد ، ثم تركت العمل يتم على صفحة ذهني . وكنت أحترس على الأخص من التدخل . . . فقد كنت أنظر إلى ما يجري فى نفسى من أشياء . لقد كان حلما . وهذا هو اللا شعور » (٨٣) .

ويمكن اعتبار پول فاليرى ، الخالق الوحيد الذى استطاع الحديث عن خطوات الخلق الفنى بأمانة وصدق . ولفاليرى فى مقدمته لمنهج ليوناردو دافنشى (ص ١٥) هذه الكلمة المشهورة : « إن الآلهة تنعم علينا بمطلع القصيدة دون مقابل ، أما البيت الثانى فعلينا نحن أن نؤلفه » - وهذا البيت الثانى لا بد وأن ينسجم مع الأول ولا يقل فى قيمته عن أخيه الأكبر الفائق على الطبيعة - ويجب آلان Alain كصدى لهذا القول « إن القانون الأسمى للاختراع الإنسانى يتلخص فى أنه لا يمكن اختراع شىء ما لم يكن ذلك فى أثناء العمل » (٨٤) .

ولكن على أى نحو يكون العمل المنتج ؟ إن الفلاسفة والعلماء أميل إلى التفكير ، والفنانون أكثر حاجة إلى الإحساس .

ولكن قد يحدث « أن يكون الإنسان ممتلئا بالإحساس ، وفى الوقت نفسه غير قادر على التعبير » (٨٥) . لا ريب أن الإحساس العميق ضرورى كي يتم الإنتاج ، ولكن لا بد أيضا من وضوح هذا الإحساس لما يتطلبه الفن من اتساق (cohérence)

— (فإن وجد في الفن هذيان فهو دائماً من النوع الذي نتخطاه) ، والابتناق التلقائي للخلق قد يحدث في سن مبكرة ؛ فقد كان موزار Mozart مؤلفاً في الثالثة من العمر ، وهایدن في الرابعة ومندلسون في الخامسة ورفائيل في الثامنة ، وچيوتو وفان دايك في العاشرة ، وشوبرت وهاندل وفيير في الثانية عشرة الخ ... ثم إن أحوال العمل تبلغ من الاختلاف حدا يضطرننا إلى ترك دراستها التفصيلية . ولنذكر أن ملتون ، وروسيني كانا مستقلين ، وأن موزارت كان يسير بخطى واسعة ، وبودلير وثرلين كانا يتعاطيان المخدرات ، وبلازاك يستعمل القهوة ، والإخوة جونكور يقضون السهرات الطويلة ، وشيللر وجرتري كانا يستعملان حمامات مثلبة للقدم .

أما پول سوربيو فقد قال في مؤلفه « نظرية في الاختراع » : سبيل الاختراع هو التفكير في شيء آخر - أما « نيوتن » فقد كان يجيب على من يسألونه كيف نجح في اكتشاف نظرية الجاذبية بقوله : « كنت أفكر فيها على الدوام ! » فهل يمكن بعد ذلك التفكير في اكتشاف الخصائص العامة أو العوامل الكلية في الخلق ؟ لقد استطاع هنري ديلاكروا أن يلاحظ تسعة عوامل : ثلاثة منها عامة هي : الأصالة l'originalité (أى أن يشبه الشخص ذاته ولا يشبه غيره) والتلقائية la spontanéité أن يرى الفنان ما لم يره غيره والشك في رؤيته للواقع ، أى باعتبار أن الفن هو بالضرورة ثورة وعلة لنفسه ، والإنتاجية وهي خصوبة في الكيف أكثر منها في الكم . أما الشروط الثلاثة الخاصة بالخلق أو الشروط الأولية التي بدونها لا يكون فهمي : الاهتمام l'intérêt بما يعمل المرء ، والخيال الخلاق بوصفه قدرة على تغيير الواقع ، أو كما يقول « إيلوار » : لابد من أن أرى الواقع على خلاف ما يكون ، ويضيف « هايمان » إليها فكرة النانوية ، فالمتبدى le primaire لا يمكنه أن يحتفظ بالفكرة لمدة طويلة كافية للخلق ، بوصف الخلق ترديداً دائماً منتظماً لكل التجارب السابقة

يساوى الامتداد غير المحدود لمضمون الوعي . أما صور الإنتاج الثلاث التي يميزها هـ . ديلاكروا ، فهي التحقيق الفجائي وتقليب الفكر اللاشعورى أو نصف الشعورى ، والعمل الشعورى بمعناه التام أو الإنتاج المصحوب بالتفكير^(٨٦) « وفلسفة التأليف » المشهورة لادجار پو Edgar Poe ، معروفة بهذا الصدد ، وفيها يحلل المؤلف ويبين ويفصل كل بيت على حدة من الميكائيزم الحقيقى الذى يضمه قصيدته « الغراب » ، « فالمؤلف يصنع عمله كما يفعل العالم أو المهندس بطريق وصفات عاطفية أو حيل أدبية » .

وعلى ذلك تكون العبقرية أقرب إلى الاستدلال الذى يتم دفعة منها إلى أن تكون يوميات صادقة تتعلق بالخلق ؛ فالاستدلال يوجد فى الفن ، وكذلك التعامل المادى ، ولكن كلاهما صادر عن صنعة فنية ، ولا يمكن لسيكولوجية الخلق الفنى أن تصل إلى وعى الخالق إلا بنظرة واحدة وبغير أن تحاول تفتيت تطور عمله أو بناءه . وحين نبدأ فى التحليل ومعرفة العناصر الداخلية فى التركيب فلن يكون للاستطبيق فيها نصيب .

٣ — الأداء (L' Interprétation)

لم تقرر الاستطبيق أن تنزل منزلة الاعتبار المرحلة الخاصة بتنفيذ العمل إلا حديثا جدا ، وقد ساعدت مجهودات السيدة چيزيل بروليه^(٨٧) التى تدور حول الأداء الموسيقى ، والأستاذ ميكل دوفرن^(٨٨) ، على رواج هذه التجزئة الثلاثية للم تأمل والخلق والمشارك (فى الأداء) .

وبهذا الصدد ينتقل الفكر إلى « قائد الجوقة » فى المسرح القديم Coryphée

الذى تملخص مهمته فى المساعدة على توصيل رسالة الخالق أو الكاتب المسرحى إلى الجمهور ، حتى الجمهور البعيد أو غير المتنور بالنسبة لمعنى المسرحية . ولكن ألا يمكن اعتبار الخرج خالقا للأثر الفنى (من جهة تقليب نظره فيه) ومتأملا له (عند تقديره لقيمة الموضوع الفنى) ؟ ولأى عنصر جديد يمكن لدراسة نفسيته أن تضيفه إلى المعرفة بالوعى الاستطيق ؟ وسواء نظرنا كيف يعيد « جيسكنج » خلق بيتهوفن كما كان جوفيه Jouvett يعيد « طرطوف » ، أو كيف يُجدّد كريستيان برار فى مسرح « جيرودو » بحيث يمكننا عند « فرانسيس » ، القول بوجود أصالة فى هذه الطرق تكفى لبلوغ الخلق كما له بغير الحديث عن التنفيذ . أو على العكس من ذلك يكون المصمم والممثل وللاعب « البيانو » قد انتظموا بين صفوف الآلات أو العدد البسيطة المقدّر عليها تسجيل إرادة الفنان تسجيلا مجردا خالصا ، وفى هذه الحالة لا يضيف هؤلاء جميعا شيئا إلى سيكلوجية الفن . وعلى هذا النحو يحاول شنابل وباكهائوس إيجاد « بيتهوفن » ويحاول مارشا ولودو إعادة « مولير » .

ومما لا شك فيه أنه قد سبق لكارل جروز ثم لموالر^١ فرينغلر من بعده التمييز بين سيكلوجية اللاعب وسيكلوجية المتفرج ؛ فالإحساس الفعّال ، أو التأمل الإيجابي الذى تتحرك فيه الذات (بالمشاركة) ، يقابل الإحساس المنفعل أو التأمل الساكن الذى يغيب الإنسان فيه عن نفسه (السلبية) . والأمثلة التالية التى نُقدمها لمولر فرينغلر ، توضح ذلك مع استبدال كلمة المشارك بلفظة المؤدّى :

« إنى أنسى كلية أنى على خشبة المسرح فأنسى وجودى الشخصى . ولا أشعر إلا بشعور الشخصيات ، فى بعض الأحيان أهذى مع عطيل ، وقد ارتجف مع ديدمونة .. وأحيانا أخرى أود لو تدخلت لنجدتهما ، إنى أنتقل بسرعة من حال إلى أخرى .

أفقد فيها نفسى ، وخاصة فى المسرحيات الحديثة . ومع ذلك فقد لاحظت فى نهاية رواية « الملك لير » أنى قد استندت إلى إحدى صديقاتى من شدة الفزع » . أما التأمل الساكن فيقول على العكس من ذلك : « إنى جالس أمام المسرح كما لو كنت حيال لوحة ما ، وإنى أعلم فى كل لحظة أن الأمر لا يتعلق بالحقيقة . كنت أنسى فى أى لحظة أنى جالس فى مقعد الأوركسترا . حقا ، إنى أحس بإحساسات وانفعالات الشخصيات غير أنها لا تتعدى كونها مادة لإحساسى الاستطيقى الخاص ، فأنا لا أحس بالعواطف المتمثلة بل بما يتجاوز هذه العواطف المتمثلة . وبظل حكى يقظا وواضحا ، وإحساساتى واعية أبداً فلا أفتاد أبداً ، ولا أرتاح إن حدث ذلك الانقياد . فالن يبدأ عند ما ننسى السؤال عن الشئ ما هو (Was) ولا يتجه الاهتمام إلّا للسؤال عن الكيف (Wie) » .

فالمشارك ، هو ديونيسى (سكران) ، محرك ، انفعالى أصيل حى فى العالم الإيجابى من المسرحية . أما التأمل فهو أبولونى ، (حكيم) متعقل ، ثانوى ، شكلى ، موضوعى . أمّا الأول فهو على العكس ذاتى خالص .

ومع ذلك يمكن أن نسأل : ألا يكون الممثل الجيّد مفكرا وعاطفيا ، وحساسا ، ومتيقظ الحواس وليفاويا ، وثائرا على حد سواء ؟

يقول الأستاذ « ميكيل دوفرن » : « إن التأمل ، متفرج ولاعب على السواء ، وهذا هو التناقض الموجود فى الإدراك الاستطيقى ؛ فنحن نتأمل ونشارك ... غير أن هذه المشاركة لا تبلغ أبداً حد التمام » . ولو تحدثنا من وجهة نظر استطيقية فإن موقف الجمهور الممتاز هو موقف فى وسط الطريق بين المؤمن والملحد بإزاء عبادة واحدة ، فيكون لكل طقس من الطقوس معنى بالنسبة لأولها ، أما بالنسبة للآخر فلن يكون

كل هذا سوى « حركات استهزائية » ونحن نذهب إلى أبعد من الأستاذ دوفرن فنفترض أن التأمل الحقيقي متدين أكثر منه ملحد ، إنه كالمنفذ الجيد (المصور أو الموسيقى أو النحات) حين يكون ملهماً أو مأخوذاً بإلهه ؛ فعاشق الموسيقى الأصيل المتحمس لسماع « لويس أرمسترونج » أو « شونبرج » هو أقرب إلى الحالة الاستطيقية من الهواة العاديين الذين يكون اهتمامهم بسيطاً . والأفضل أن يكون مأخوذاً مسلوباً من أن يكون غير مأخوذ ؛ فالجمهور الأنيق هو على العموم فارغ بغير صورة ولا استجابة . أو انظر كيف تصنع الشخصية بالطلب ، وعندئذ لن نجد أسخف من عازف يوم الأحد ، أو من فتاة الأسرة التي يحملونها على لعب « السمفونية العاطفية » « La pathétique » أمام صفوة الأصدقاء . ولو قارنا بينها وبين لاعب الكمان الصغير الذي تلقى تربية أوربية لدى « رومان جارى » ، فسوف نجد هذا الأخير لا يعيش إلا لبوسيقاه ، وعلى هذا النحو يجب أن ننظر إلى المنفذ الحقيقي .

وهكذا يبدو لنا أن الحالة الاستطيقية الوحيدة هي « الغبطة » ، من بين المراحل الثلاث لسيكولوجية الفن .

أما الحالة الثانية وهي حالة « الارتياح » فتتميز بها عملية التأمل والخلق والتنفيذ على السواء . وقد كان ديدرو يقول في مؤلفه « تناقض الممثل الهزلى » : « إن « الثبات المطلق يجب أن يكون من مميزات الممثل الكبير » وقد تمسك إيمبور استرافنسكى في مؤلفه « الشعر الموسيقى » بأن الموسيقى كان دائماً يتصف بالثبات ، وكثيراً ما كان قاليرى يقول : « ليست الحماسة من أحوال الكاتب الصحيح » . ولكن ألا يوجد هنا ثلاثة تمارين متعلقة بالأسلوب ، والمذهب الرفيع ، والتمويه الخطاطى ، وبالاختصار ثلاث مشكلات ؟

أغلب الظن كما يقول ستندال « إن الذين يشغفون بحب الموسيقى الرديئة أدنى إلى الذوق السليم ، من العقلاء ذوى الحس السليم والاعتدال فى حُبهم استماع أحسن مادون من موسيقى » .

وعلى ذلك تكون الغبطة هى العلامة الأكيدة على وجود الفن . غير أن هناك اعتراضاً قد بطراً مباشرة فى ذهن من يفضلون « الأفلام الحزينة » أو « القصص السوداء » أو « الأغاني اليائسة » أو « الميلودراما » التى تبكى فيها « مارجو » . أفلا يجدر أن نقول والحال كذلك بالعاطفة الجياشة بدلا من الغبطة ؟ ولأمر ما تفضى سيكلوجية الفن بالضرورة إلى النشوة .

يخيل إلينا أنه من المستحيل أن تحس النفس الإنسانية بالألم إزاء العمل الناجح ، كما أنه لا يمكن لأحد معاناة الألم إزاء إبداع فنى عظيم ، اللهم إلا إذا كان هذا الشخص مثل « هيروستراتوس » ^(٨٩) (وحتى هذا الشخص لابد كان يحس بغبطة ما وإن كانت فى الواقع سقيمة) ، واليأس الظاهر عند المومنين ليس إلا سطوحيا ، ولو سبرت الأغوار لاكتشفت الغبطة كامنة تحت كل الأعمال الفنية حتى فى تلك التى يظل صاحبها حزينا .

يتساءل إ . د . هانسل ^(٩٠) الاستطيقى الألمانى منذ قرن مضى على التمام فيقول : « إذا كانت الصلوات الجنائزية ، والمرثيات الجنائزية ، والألحان البطيئة التى تفيض أنينا ، لها القدرة على إحزانتنا ، فن ذا الذى يحتمل الوجود تحت مثل هذه الظروف ؟ » - ويضيف « لكن العمل الموسيقى الحق (ويمكن أن ينطبق هذا الكلام على كل عمل فنى) إنما يُمدِّق فى وجوهنا بأعين صافية بَرَاقَة من الجمال ، فنحس بأننا مقيدون بسحر لا يقهر ، حتى ولو كان موضوعه كل آلام العالم » ^(٩١) .

الفصل السادس

الفن في نظر علم الاجتماع

يقول جان كاسو « Jean Cassou » في مؤلفه « موقف الفن الحديث »^(٩٢) :
« Situation de l'art moderne » « إن كل مجتمع يحاول أن ينظر إلى الفن من جهة وظيفته الاجتماعية ». ومع ذلك فما زالت سوسيولوجية الفن في حاجة إلى البحث . وهذا إشكال عجيب لمشكلة كان يجب أن تثير العقول الكبيرة ، ولكن علماء الاجتماع لم يتناولوا الفن حتى الآن بالاهتمام الكافي . والمدرسة « الدور كامية » التي قدمت بحوثا هائلة في مجالات الدين والسياسة والمؤسسات الاقتصادية والقانونية والجغرافية ، لم تفصل للبحث في مجال الفن المتسع . ومع ذلك فقد سبق أن رأينا خللال الثلاثة الفصول الأولى أن مراحل الاستطيقا كانت هي المرحلة الدجماطيقية ثم النقدية ثم الوضعية . وهذا يطابق في الحقيقة : فلسفة الفن ، وسيكولوجية الفن ، ثم سوسيولوجية الفن ، ومن ناحية نظرية هذا بوجه الإجمال هو الذي يحدث فعلا ، وهو على الأخص . ما كان جويو Guyau يفكر فيه عندما كتب في الفن من وجهة النظر السوسيولوجية . فقد كان يميز عام ١٨٨٠ بين استطيقا المثال - الأفلاطونية ، واستطيقا الإدراك - الكانطية ، وفترة سادتها سوسيولوجية قائمة على التعاطف الاجتماعي . ولكن هل يمكن التأكد من تحقق هذه الاستطيقا ؟ من الغريب أن نلاحظ أن برنامجا لاستطيقا سوسيولوجية^(٩٣) عند لالو Lalo قد بقي بغير صدى في فرنسا . أما أمر يكافئ أجرت تحليلات استطيقية واسعة بغير أن تخرج من هذه الوقائع بنظرية حققة . أما شارل لالو فقد قدّم كتابا صغيرا عن « الفن والحياة الاجتماعية » وهو

موضوع تناوله بعد ذلك الأستاذ سوزيو ، ولكن في اتجاه مضاد ، في مقالة من مؤلفه « كراسات في السوسيولوجيا المعاصرة » ، أما الأستاذ باستيد فقد أخرج « مشكلات في سوسيولوجية الفن »^(٩٤) وحققت ألمانيا وإنجلترا بعض المحاولات المتواضعة في هذا الاتجاه . ولكن ما قيمة كل هذه المؤلفات ؟

١ — الجمهور

تناظر الفكرة الاجتماعية للجمهور أو المجموعة (سواء للسامعين ، أو للقراء أو للنظارة) التأمل السيكولوجي . ولكن ما الجمهور ؟ يبدو أنه لا يوجد جمهور واحد بمعنى الكلمة ، بل جماهير كثيرة : « قراءات في جماعات صغيرة ، أو الإعادات العامة السابقة على العرض الأول ، أو في العرض الأول والعرض أمام هيئة التحكيم ، أو العرض قبل الافتتاح » . كل أولئك يكونون عددا متنوعا من الجماهير ، غير أنه يوجد « مجتمعات صغيرة » تكون بالنسبة للعمل الفني مثل مجتمع الرسام ونموذجه ، أو مجتمع الخرج والمؤلف ، أو الجماعات التي تحضر لتقدير قيمة سيمفونية ما ، أو عرض للرسم ، أو مسرحية . ذلك لأنه « يجب ألا نعتقد بوجود سلبية مطلقة عند الجمهور ، فالجمهور على العموم لا يوجد مصادفة إزاء العمل الفني ولكنه يلتف حوله بانتباه وتقدير . وقد لا يكون ذلك بدافع من حب الفن دائما ، فقد يكون بفضل الروح الاجتماعية العامة ، ولكن علينا أن نلاحظ أن مثل هذه الروح الاجتماعية مما يشجعها الفن »^(٩٥) وقد لا يكون الجمهور مخلصا بالضرورة في إعجابه بالأثر الفني ، فالجمهور المجتمع حول عمل فني قبل عرضه ، أو لسماع أوبرا ، أو عند عرض « فيلم » قد يكون ممن يلمس فرصة العرض الرائج أكثر من العرض الاستطيق ، غير أنه مهما يكن « الجمهور

سأهيا ، أو متحذلقا أو صاخبا فإنه يتلقى دائما قليلا (وأحيانا كثيرا) من « التنظيم الفنى » عن طريق هذا الضرب من الافتتاحية الجمالية للاجتماع^(٩٦) ؛ فشكالة إخلاص الجمهور.. وأحواله ، وأساليبه المختلفة، والتحذلق، كل ذلك يبدو ذا أهمية بالغة . ويلاحظ الأستاذ باستيد^(٩٧) فضلا عن ذلك أن « سوسيولوجية المتحذلقين » مازالت فى حاجة إلى البحث فى مجال الفن . ويمكن أن يقال إن الخدلة الاستيطيقية تتميز بالرغبة فى التظاهر باجتلاب اللذة الخادة حيث لا يوجد فى الحقيقة إلا ضجر مكدر ، والتصنع هو الصفة التى تسوده ، غير أن أفكار الترف والغلو مما يتصل به اتصالا وثيقا . وقد روى « إميل فوليرموز » فى مؤلف جامع عن رافيل كيف استهزا صغار المعجبين به برقصات « الفالس النبيلة العاطفية » قبل وفاته بعدة سنوات ، فى أثناء حفلة غير معلنة عن أسماء المؤلفين فيها ظن هؤلاء أن رقصات الفالس ليست لرافيل ، ولكنى بدخلوا على نفسه السرور سخروا منها ، وهم أولئك الذين كانوا يصفقون لكل ما كتب إليهم، ويبدو أن الجمهور المتحذلق يعجب بالموسيقى « الدوديكا فونية » أو بمسرح بول كلوديل ، فى حين أنه يفضل فى الواقع البطلة أو مسرحيات « جان دولتراز مائة مرة . فالنوع لا يتوفر هنا ، ومثال ذلك أن « بيتيهوفن » لا يساير ذوق العصر ، كما أصبح من المتفق عليه عدم الذهاب إلى « الباليه رويال » Palais Royal فالأسباب الاقتصادية والاجتماعية فى نجاح مؤلفين من أمثال چيروودو ، وبرجسون ، وپيراندلو ، واسترافنسكى ، ورافيل وسارتر أو البرت كامو إنما ترجع إلى الخدلة التى لحقت بهم . وسوف نرجع إلى هذه المسألة بالتفصيل فى مناسبة أخرى^(٩٨) . وثمة وقائع أخرى ذات طابع اجتماعى تؤثر فى النجاح ، كما تؤثر فى الانتشار الوجدانى عند الجمهور ، وفى الاتجاه العقلى عند المشاهدين وعند السامعين والهواة من كل مستوى .

فعلى أى شىء يتوقف النجاح المباشر فى الفن ؟ فى رأى ستندال Stendhal على الحيلة أو على السياسة كما يؤكد نوديه Nodier ، أو على القوة كما يقول نيتشة ؛ أو التوسط عند أنجر Ingres و بودلير Baudelaire أو على المصادفة عند كورنو Cournot ، غير أنه يمكن لعلم الاجتماع الإجابة عن ذلك بطريقة أقل تعسفا بفضل المقاييس والإحصاء ، غير أن الإجابات التى أمكن الحصول عليها فى فرنسا قد تمت عن طريق معهد جالوب وكانت تتعاقب بالعوامل غير الاستطيقية (كاختيار العنوان أو شهرة بعض الأبطال) وقد يكون فى مقدور سوسيولوجية الفن أن تتنبأ يوما بالنجاح الذى يصيبه الأثر الفنى ، غير أنه لا يبدو هذا ممكنا على ضوء الحالة الراهنة للبحوث .

٢ — فى الأثر الفنى

يذكر الأستاذ إيتين سوريو فى مؤلفه « الفن والحياة الاجتماعية » « أنه يوجد فى الأثر الفنى ذاته - فى تكوينه وفى طريقة تقديمه ، وفى نصيبه من القيمة الفنية - أسباب لديناميكية خاصة به . فالأثر الفنى الخاص بالطبقة الواسعة يكون قويا . أما « التحفة الفنية le chef-d'oeuvre » فهى جامعة للنفوس إنها تخلق مجتمعا تسكون فيه هي القانون والوسيط الفعّال » . والدراسة الاجتماعية للفن لا يمكن أبدا أن تقف عند حد دراسة إحصائية للجمهور ، وإلا فسوف يتحتم عليها أن تقرر أن « المنديل الأزرق » لإيتين بيكيه « هو القصة التى حازت أعظم نجاح فى القرن التاسع عشر » . فى حين ظل ستندال Stendhal غير معروف طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

ولقد حازت مسرحية « تيموقراط » لتوماس كورنيل أكبر نصيب من النجاح فى القرن السابع عشر فى حين فشلت « فيدر » ولم تنل مسرحية « السيد »

إلا نجاحا متوسطا . ولئن سئل معهد « جالوب » عن أكبر رئيس أوركسترا فرنسى فى القرن العشرين فإنه ليجيب بمنطق سليم بأنه « چاك هلبان » ، وأن أحسن قصاص هو « هنرى بوردو » وأن أكبر رسّام فى هذه الساعة هو چان جبريل دو مرج ، فى باريس على الأقل ، لأن الأقاليم لا تعرف الرسّام الموهوب ، وتكتفى بكراهية پيكاسو دون أن تحاول فهمه ، وتحتقر ماتيس وتجهل براك وليجييه Léger ورووه وتمسك بالأحياء) .

ولقد شاهد القرن التاسع عشر هوة بين الفن والمجتمع ، أو بين الرسم والدولة ، فى معارض الدولة طغى « بونا وكارولوس دوران وبوفيس دوشافان على سيزان ومونيه وپسارو » وكان لاروميه المدير العام للفنون الجميلة يقول لجوجان قبل عام ١٩٠٠ بقليل : « لن يدخل شبر من لوحاتك فى معارضنا ما دمت حيا » . وقد تناثرت مجموعة كايوت ، وهى تراث ثمين كان اللوفر يفخر باقتنائها ، فى أنحاء أمر يكا المختلفة . ومن جهة أخرى فن المعلوم أنه عند نبشها كما هو الحال عند « تين Taine » يتقيد خالق الأثر الفنى بمجموعة من الشروط (هى التى سماها نبشها حين نظر إليها من زاوية أخرى باسم « الميات الثلاث Trois M. » أى الوسط Milieu والمرحلة Moment ، والطريقة Mode) .

وكانت علاقة الفن بالمجتمع تحمل ب . أبراهام على التفكير فى ثلاثة مظاهر رئيسية هى : اللامبالاة أو الرفض ، والانتباه أو الملاحظة ، والرضوخ أو المعارضة . وهناك ثلاث مجاميع من الآثار الفنية تقابل تماما هذه التسميات التى اقترحها مؤلف الأجزاء الخاصة بالفن فى الانسكاوبيدية الفرنسية^(١٩) : وهى تلك التى تصدر عن « الفن للفن » ، أو تلك التى تصدر عن الفن الاجتماعى ، والأخريات هى التى تتعلق

بالفن التربوي أو الفن السياسي . فالمجتمع قد يعتبر فنّانيه سحرة لا فائدة منهم ، أو حفيّايات ، أو كائنات لطيفة تصلح للزينة ، وعندئذٍ تسود نظرية الفن للفن ، وفيها يشحذ الفنان قلمه من أجل « محاولات فنية دقيقة » نتيجة لخطئه في التفرقة بين المستهلك والصانع .

وعلى العكس من ذلك « حينما ينتاب المجتمع قلق يشعره بالحاجة إلى معرفة وجهه الحقيقي والبحث عن مرآة يمكنه البحث فيها على مهل » عندئذٍ يبرز المشاهدون للواقع ، الرسّامون والقصصيون أو كتاب المسرح ، يؤلفون ليقدموا له هذه الصورة المرجوة . (ص ١٦ ، ٦٢ ، ٣) .

ولكن حينما يقبل المجتمع على فترة من الاضطراب فإنه يبعث في نفسه « أنواعاً من النشاط ينطوى نصفها على الوحي ونصفها الآخر على الصراع لكي يصاحب بأغانيه ذلك المجتمع في الطريق الذي يسير فيه » .

ويتفق مع كل فترة من هذه الفترات صيغة تتفق مع طبقة معينة : فالأرستقراطية ، تبعاً لرأى پير أبراهام ، تستجيب لنظرية « الفن للفن » (أو أدب ميكينات Mécenat ، والبرج العاجي) أما الديمقراطية فتتميل إلى الملاحظة (والبرجوازية توافق على قصص العادات والرسم التشبيهي وموسيقى المحاكاة ، والدراما البرجوازية) .

أما عصر الأزمة فيفضل الآثار الفنية التي تمثل الصراع ، والمساندة التي تخدم روح الصوفية الدينية أو السياسية أو الاجتماعية .

وبوجه الإجمال ، فإن الشعر والموسيقى يتصلان بالفن الخالص ، أما القصة والرسم فيتجهان إلى التمثيل ، وأما المقال والنقد والمسرح فتنزّل إلى ساحة

المعركة^(٩). غير أنه - على الرغم مما سبق - نجد أن نفس الشاعر الذى يكتب « نامونا » إنما يكتب أيضا « الراسين الألماني » ، ونفس القصاص الذى يكتب « غلطة الأب مورى » يكتب كذلك قصة « إني أتهم » ، ونفس الموسيقى الذى يؤلف « يوسف » هو الذى يؤلف أيضا « نشيد الرحيل » ، ونفس الرسام الذى يزخرف « سانت سوليس » هو أيضا الذى يعرض أحيانا « الحرية التى تقود الشعب » . فالأثر الفنى هو فى الواقع نتاج الاستجابات المتبادلة بين الفرد والمجتمع الذى يكون جزءا منه ، إذ يمكن حل رموزه بتحليل « جانب الخلق الأصيل فيه ، أو من جهة التسجيل السلبى الذى يمتاز به ، أو من جهة الإرادة الإيجابية فيه » وعلى ذلك تبدو سوسيولوجية الخالق ممكنا معرقتها على شرط استخلاص العوامل الاجتماعية التى أمكن لها أن تسود تكوين الأثر ، وهذا هو ما قد تم بطريقة ملحوظة فى الجزء السادس عشر من الانسكلوبيديّة الفرنسية .

بيد أنه يمكن أن يقوم اعتراض ضخم يتلخص فى هذا السؤال : كيف يتأتى للخالق الذى يتميز بالعبقرية الفريدة الشخصية فى جوهرها والعجيبة بحكم تعريفها أن يكون موضوعا للدراسة سوسيولوجية يرتد فيها اختراعه إلى عمليات كلية عامة وضرورية؟ يتساءل شارل لالو ، حين يتناول بالدراسة مسألة سوسيولوجية العبقرية الفنية فى مقال هام وقفه على بحث « مناهج وموضوعات »^(١٠) الاستطيقا الاجتماعية « عما إذا كان من الممكن للعبقرية أن تكون اجتماعية . يقول شارل لالو إن العبقرية فى جوهرها تصدر دائما عن الاستثناء . ومنذ ديمقريطس حتى فرويد ، أو منذ أفلاطون حتى لومبروزو ، يبدو أن كل خلق يمكن أن يتصف بالثرابة أو بالواقع « البائنولوجى »

(*) لا تعتمد هذه التفرقة بين الفنون على فكرة واضحة ولا أساس مقبول . (م) .

— الرضى - ومع ذلك يضيف أنه كما أمكن لسيكلوجية « متنوعات التجربة الدينية » أن تدرس أكثر الرسل والقديسين والشهداء احتراماً ، إلى جانب المؤمنين العاديين على السواء وهم المصابون بالفتور والجفاف والتكاسل والجهل والإثم ، والذين هم ليسوا بالأبطال الدينيين على الإطلاق ، فكذلك يمكن للاستطبيق أن تكون اجتماعية وتحلل في الوقت نفسه المتاحف التي تضم آيات الروائع الفنية ، وتلك « المقابر الخاصة بالفن » الموجودة في المعارض السنوية للرسم ، « واستوديوهات » الموسيقى غير المذاعة ومستحدثات المكتبة « ولا بد من الاعتراف بأن الإنتاج الفني الأصيل نادر جداً في تلك المعامل الخاصة بالاستطبيق التطبيقية ، ومع ذلك فهناك نجد الحياة « في حين أن حفلات الموسيقى الكلاسيكية ومعاهد ومكتبات التحف الفنية المختارة المقصورة على العبقريات المكرسة لها فإنما هي معاهد ميتة ، حتى ليقول اندريه لوت André Lhote « من المفيد اعتبار اللوحات الرديئة مثل التحف الفنية » . أما شارل لالوفقد بين كيف أن دراسة العبقريات الكبرى من وجهة نظر اجتماعية تظهرهم مستفيدين أكثر منهم ممهدين لغيرهم . ألم يكن المحركون للمأساة الكلاسيكية في فرنسا هم جوديل وهاردي وميرييه ، لا كورنيل ولا « راسين » Racine على الإطلاق ؟ - وفيما يتعلق بأصل الدراما الرومانتيكية في فرنسا لانجد انتصار هوجو ، ولكن محاولات ألكسندر دوماس الأب ، أو بكسريكور ، كما كان العامل الفعال الذي لاغنى عنه لتكوين مركبات كيمياء واقعية ، القزم شاميفلورى وليس العملاق « فلوير » وما لاشك فيه أيضاً أنه كان لا بد من وجود « باخ » عند بداية نشأة « الصوناتة Sonate » الحديثة ولكنه لم يكن ليدعى « جان سباستيان » بل فيليب عمانوئيل وهو ابن العبقري ، إذ لم يكن العبقري هو الذي ابتدع الصوناتة التي نَمَّقَهَا « هايدن وموزارت وبيتهوفن » من بعد . وفي الواقع أن العبقرية لتبدو لنا من خلال هذا التحليل « منظّمة ومتممة »

أكثر منها خالقة . وليس للرواد من فضل إلا فضل الإحساس الذى يتنبأون به قبل غيرهم عن الريح الجديدة « ولكن هذا التنبؤ لا يسكون عبقرية ما لم تصحبه معرفة واضحة بمصدر هذه الريح وإلى أين تتجه » .

فأجواء العبقرية غير الأكيدة تظل لغزاً عند الجميع . وفى حين يمارس المبدعون منهج المحاولة والخطأ ، يتبع العباقرة الطرق التى رسمها السابقون عليهم بعناية . وهى فى الواقع لاتزج . بعلم الاجتماع فى مأزق حرج ، إذ كما يقول لالو « لا شئ ينشأ من العدم » .

وفضلاً عن ذلك : فإن الثورة على الوسط الاجتماعى أمر جائز من وجهة النظر الاجتماعية ، مثل أى مظهر من مظاهر الاتفاق الذى يناسب هذا الوسط . ولكن من يعتبر هذه المحاولات الفردية عبقرية ؟ لاشك أنها تعتبر كذلك بواسطة الجماعة . وإلى أن تستطيع المهم الفردية أن تعبر عن هذه الحاجة المشتركة لأزمة من التجديد بعد استنفاد الوسائل والغايات لأسلوب أو ذوق جماعى ، لا يمكن الحديث عن العبقرية ، لكن الجمهور هو الحكم الرسمى : وهو جمهور يتكون من المحترفين ، والأشخاص العاديين على السواء ، ومن « عبقرات عصرية بغير مستقبل ، وعبقرات مستقبلية غير عصرية أو متخلفة » . فليس هناك سوى موافقة الجمهور وتسكريبه للعبقرية حتى يمكنها أن تحظى بقيمة لدى الجمهور . لأن التقدير ، كما يقول الأستاذ لالو بحق ، « هو الوجود ، والتقدير يعنى أن للشئ قيمة ، ليس بالنسبة لشخص واحد ولا بالنسبة للجميع بدون استثناء ، بل كما يقول عالم الاجتماع من بعض الأشخاص الذين تجعلهم بعض الأسباب المعينة متفكرين على هذه النقطة » . وهؤلاء البعض يعنى بهم جون استيوارت مل ، جماعة الأكفاء . أما فردريك راو Frédéric Rauh فيعنى بهم

ذوى العقول التى يعتمد عليها . فلا بد إذن من محاولة تفسير العبقرية الخلاقة والمهمة فى حياة الصور على أن يكون ذلك فى نطاق اجتماعى . أمّا أن نلقى على أسرار الخلق ستار العفة اللاشعورى أو مالا يمكن معرفته فإنما ذلك هو ضرب من الاعتراف بالعجز ، ومن المحتمل فى هذه النقطة بالذات أن يقوم فى وهم فلسفة الظاهرات (الفينومينولوجيا) الحاضرة أنها مستطيمة أن تصل بالحدس المباشر إلى ماهية كل كائن ، وخاصة للعبقرية ، من خلال هذه الظواهر . ويُصر شارل لاو على فكرته فى أن الاستطيقا لا يمكنها الكشف عن سر العبقرية بواسطة سيكلوجية الفن إلا بفضل سوسيولوجيته . وفى هذا رأى لا يسعنا إلا أن نضم صوتنا إلى صوته . فهو يبدو على حق تماما حين يقرر أن الصراع بين العبقرية والبيئة الاجتماعية ، وهى بالطبيعة حال أغلبية الثوار ، ليس بأكثر تعارضا مع علم الاجتماع من دراسة انسجام العبقرية مع الحاجات الاستطيقية للنخبة المثقفة الموهوبة النشيطة . غير أنه لا يمكن الإصرار على التعارض بين المحيط والبيئة : فإلى جانب المجتمع الاستطيقى ذى الاستقلال النسبى داخل مجموع المجتمع ، يوجد جمهور ضخم لا يصطبغ بشكل معين ، وغير فعال ، وليست له ميول استطيقية ، وفى مقابل تلك البيئة غير الاستطيقية توجد بيئة متبصرة تضم هؤلاء « التجار المتنبئين » من أمثال دوران رويل ، أو أمبرواز فولار وهى بيئة تؤكد وجودها باستنادها على يقين أحكامها ، إذ يستطيع هؤلاء التنبؤ بالعبقرية الناشئة ، وكذلك يستطيعون أن يفرضوا الذوق المطلوب فى المستقبل على عملائهم . ولذلك كان لابد من القيام بتحليل لسوسيولوجية تاجر اللوحات بوصفه الواسطة بين الصانع والمستهلك أو المبدع والجمهور .

٣ — البيئة

يقتضى فى هذا المجال أن نحاول تحليل التركيبات الخصبية التى تحدّد تقدير الأثر الفنى . فمن المؤكّد أن الشروط الاجتماعية لا تغفل النظر إلى عوامل غير جمالية أكثر منها فنية ، وإن كان لابد للسوسيولوجيا الاستيطيقية من أن تكون على حد قول الأستاذ روجيه باستيد : « دراسة الارتباطات بين الصور الاجتماعية والصور الاستيطيقية » فلا بد إذن لكل مجموعة اجتماعية من أن تسمح بتقديم « لون خاص » للفن الذى يولد أو ينشأ فى أحضانها . وإذا أخذنا بوجهة نظر منطقية ، فسوف يكون من الضرورى أن توضع هنا الدراسات الخاصة بالناشر الذى يختار من بين المخطوطات أنواعاً من النقد الأدبى أو الفنى أو الموسيقى أو الدراى وغير ذلك ، تلك الدراسات التى تتعلق بتقدير الأثر الفنى وكذلك الأكاديميات التى تدخل فى هذا الباب وهى « مؤسسات تهدف إلى غاية استيطيقية » وجميعها عبارة عن همزة الوصل بين الفن والحياة الاجتماعية أو الاقتصادية . ومن الهم أن توجد فنون خاصة بالأسرة مثل « موسيقى »^(١٠١) الغرفة La Musique de Chambre والفن الدينى الذى يغبر بالألوان والأنعام عن العقائد والأساطير أو الشعور الصوفى ، والفن السياسى الذى يوضع فى خدمة أغراض الدولة وغيره . ومن المفيد بالنسبة لعالم الاجتماع أن يلاحظ التعارض القائم بين الطوائف الاجتماعية ، مثل تلك الجماعات الخاصة بالمراهقين أو بالرجال الناضجين المؤيدين للتجديد ، وبين الجماعات الأخرى من النساء أو الأطفال أو المتدينين ذوى المحافظة الشديدة . وهنا توجد المادة التى لابد من تحليلها ، مثل صراع لوكريس مع افة لانتلام والفكر الجرد ، وصراع كاليماك مع يونانية « أليق بالتعبير عن الأفكار أكثر من تعبيرها عن خلجات النفس » ، وصراع

المتحمسين للحدس مع لغة يؤلمهم اقتصارها على التوافق وغايات العقل. (جوليان بندا). ومن الملاحظ أن هوجو، قد نسج إنتاجه على منوال اندريه شنييه ولوبران، وأن الصوتانات الأولى لبيتتهوثن قد صيغت في قوالب هايدن، وأن فاجنر Wagner قد بدأ بأوبرات قد صبها في قوالب إيطالية. وكل هذا يؤكد تحليل «تين» في فلسفة الفن التي ذهب فيها إلى أن العبقرية هي حصيلة ثلاث قوى أهمها البيئة. ويضيف «تين Taine» قائلا «إن الفنان مهما يكن مخترعاً فهو لا يخترع إلا النزر القليل!» فآثر الخامات والصور، والعرض، والموضوع والاتجاه، والمذاهب، هي كلها من أثر البيئة نفسها على وجه التحديد. والفنان الذي يظن أنه يصور الماضي، كثيراً ما يصف عادات زمنه والمحيط الاجتماعي الذي يراه من حوله، وليس أدل على ذلك من كلمة فولتير Voltaire حين أخذ ينتقد الإغريق والرومان كما تصورهم راسين Racine بأنهم رقيقون، مهذبون مع النساء، ذوو وداعة وتحفظ، وإن الحب الذي يتبع خطاهم يحسبهم من الفرنسيين البارعين في الغزل.

و يصف شكسبير انجليز القرن السادس عشر في ثنايا وصفه للإغريق والرومان، وكذلك يفعل «كالدرن» بالنسبة للإسبان. ومكان الشعب في «أنطونيو وكليوباترا» وفي «بريتانيقوس» هو نفس المكان الذي كان يحتله في إنجلترا عام ١٥٨٠ وفي فرنسا عام ١٦٧٠ (١٠٢). «

أما أثر البيئة الجغرافية فهو واضح جداً في الأثر الفني :

فقد خضع الشعر الإسباني مثلاً في القرن الحادى عشر لنوعين من الإلهام : أحدهما ذو صبغة حربية والآخر ذو صبغة رهبانية ، ويرجع إلى أنه كان يستمد موضوعاته من ظروف «قطالونيا» تلك المنطقة التي قام النزاع عليها بين المغاربة والمسيحيين ، فتقاسمتها أغاني حروب المسيحيين والمغاربة والأغاني الدينية المنبعثة عن الأراضى التي

ثم استردادها - فأعيد بناء أديرتها . وقد استطاع إميل مال ، وك بورداخ ، وتود Thode ، وجيليه ، بيان الدور الذى قام به التصوف الفرنسكانى فى الإلهام التصويرى للقرن الثالث عشر . وقد أمكن بيان كيف أن الأثر الفنى ليس سوى انعكاس للبيئة الجغرافية ، وكيف يمكن أن تتبين فى فن العمارة أدق سمات البيئة النباتية والجيولوجية والمورفولوجية :

فالنخيل المصرى يوجد فى الأبهاء ذات السقوف المحملة على أعمدة الهيوسنيل hypostyles ويلاحظ إيلي فور ، أن الغابة الفرنسية تبدو وكأنها تعبر قبتها المهترئة لاجتماعات الجماهير المحتشدة منذ القَدَم حول الكاهن الكلتى فى ظل الأشجار المقدسة . فى تلك القباب ذات الثنيات التى تحدّها « الأقواس المتشابكة : فى السقف المطعّمة بالزجاج الملون . » ويمكن ملاحظة صورة الأهرام فى السلسلة الليبية وفى سفح الوادى الذى حفر فيه مقابر القراعنة . كما نجد المظهر الخارجى والاتجاه العام لأهرام « التولتيك »^(١٠٣) التى تعلوها معابد الإله تكرر إلى مالا نهاية ، مظهر الجبال المتوسطة واتجاهها . « والعمارة والموسيقى العربية كثيرا ما تعبر عن أثر المناطق الصحراوية الموحشة الجرداء ، التى تكشف عن الوحدة المجردة العارية عن التفاصيل والأشكال المحسوسة . ومن الممكن أن نقدم على هذا النحو عددا كبيرا جدا من الفروض المتعلقة بالأثر الجغرافى كما هو الحال مثلا فى اليونان ومصر وإيطاليا ، أو بتبادل العناصر أو بأثر الصور الاجتماعية أو بنشأة الآلية ، وغير ذلك . وكذلك تؤثر العوامل العنصرية فى الفنون . فى حين يغلب على شعب ما الميل التلقائى إلى التلوين ، يغلب على شعب آخر الميل إلى الرسم : فقبايل « البوشمن » ، يتفوقون فى الفن التشكلى فى حين يكون حظ « الكافر Cafres » منه أقل بكثير . وفى حين تزدهر إسبانيا بموسيقاها الشعبية أكثر من موسيقاها العلمية نجد العكس يحدث فى ألمانيا . والإيطاليون والصقالبة

بطبيعتهم موسيقيون ممتازون ، أما الانجلوسكسون فهم أقل بكثير في هذه الناحية وإن كانوا أقارب للجرمان والاسكندنافيين . وإن افتقد الفرنسيون النزعة إلى الملحمة فن المؤكد أنهم قد حصلوا عليها في العصر الوسيط . ولقد أضافت «الانثروپولوجيا» إلى علم الاجتماع الشيء الكثير ، ولكن إدراك العناصر ذات القيمة العامة من بين بقية العناصر الكثيرة أمر صعب . فهناك وقائع لا بد من النظر إليها على السواء بعين الاعتبار ، منها السياسية والدينية والاقتصادية والمنزلية والفنية . ولعل من أحسن البحوث التي استطاع عصرنا هذا أن يسجلها بهذا الخصوص هو بالتأكيد بحث الأستاذ پير فرانكستيل ، الذي استطاع في مؤلفاته عن نشأة وتحطيم الفضاء التشكيلي جمع النتائج التي انتهى إليها بحثه الضخم الانثروپولوجي ، الابستمولوجي ، الاستطيق التكنولوجي لكي يبين بوضوح أكثر وحدة الفن والمجتمع التي لا تنفصم ^(١٠٤) . وفي نهاية هذه النظرة السريعة ، فإننا نعود إلى ذلك المؤلف ، صاحب كرمي سوسيولوجية الفن في مدرسة الدراسات العليا ، الذي حدد في مذكرة فريدة ، في مجلة السنة الاجتماعية عنوانها «الفن والسوسيولوجيا» ^(١٠٥) سمات السوسيولوجيا الاستطيقية المستقبلية .

المبحث الثالث مشاكل الاستطفا

الفصل السابع

تقييم الفن

يبلغ عالم القيم الذي يتطور الفن في داخله ، من الاتساع ما لا يمكن معه أن نعدده . هنا كل إمكانياته . فالفن والجمال يدخلان في علاقة اتصال أو انفصال أو ارتباط بالحقيقة والخير والمنفعة والقداسة وغير ذلك . ولم يعد التقارب الثلاثي للحق والجمال والخير أمراً مألوفاً الآن ، والأولى أن الرأي قد اتجه إلى التقيض : إلى القيم السلبية التي استطاع الأستاذ ريمون بولان M. Raymond Polin أن يحللها بطريقة نفاذة . في مؤلفه المدهش الذي عالج فيه مسألة القبح والشر والخطأ (*) .

Le Laid

Le hideux	البعث	Le désordonné	المضطرب
l' horrible	الرعب	Le difforme	المشوه
Le démesuré	غير المترن	L' informe	المعوج
Le pompier	التضخم	Le monstrueux	الوحشي
Le grandiloquent	الفخم	Le disproportionné	اللامتناسب
Le boursouflé	المتنفخ	Le bicornu	المحيواني
Le banal	الثان	Le ridicule	المهز
Le plat	السطحي	Le risible	المضحك
Le quelquonque	المادى	Le grotesque	ثقل
Le médiocre	أقل من المتوسط	Le mièvre	التعذلق
Le moche	زرى	Le maniéré	المتصنع
Le tarabiscoté	المزخرف	Le disgracieux	غير اللطيف

(*) مجال القيم الاستطيقية أو الالكولوجية السلبية للقيم ، كما نجدها في مؤلف الأستاذ بولان .

وسوف نقتصر في محاولتنا على دراسة علاقة الفن بالعلم وبالأخلاق وبالدين .

١ - الفن والعلم

من المؤلفات المتقابلة بين الاتجاهات الاستطيقية والاتجاهات العلمية، فالفن حرية ، ولعب بالخيال ، أما العلم فعلى العكس بظل متصلا بالضرورة المنطقية الخارجية للعقل الذى يبحث ويكتشف . وعلى الرغم من ذلك ، فقد كان جوته وليوناردو دافنشى فنانين عالمين فى الوقت نفسه . فكيف إذن يتصل الفن بالعلم ؟ يمكن أن يقال إن السبب فى ذلك يرجع إلى مصدرهما المشترك . فالفن كالعلم نشأ من الدين . ولقد سيطرت « عبادة الكواكب » على التنجيم ، وكانت بداية دراسة الظواهر تتجه إلى البحث عن الأسباب الدينية ، كما اتجهت المحاولات إلى اجتلاب الإرادة الخيرة عند الآلهة بإيمان متقد قد سرى فى النحت الإغريقى كما سرى فى عمارة كاتدرائيات القرون الوسطى . غير أنه يمكن أن يقال إن الصنعة الفنية كانت من مصادر الفن والعلم على السواء . وقد ذهب « كونت Comte » إلى أن وضعية الفن لم يمكنها التخلص من جوهره الدينى ثم الميتافيزيقى إلا فى المرحلة الثالثة . وهذا أيضا ما يمكن أن يقال عن العلم . أما فيما يتعلق « بالصنعة الفنية » ، فمن المعروف أنها كثيرا ما اعتبرت من أهم العوامل المؤثرة فى الإبداع الاستطيقى أو الاكتشاف العلمى فى فجر العلم اليونانى . وإذا تركنا جانبا هذه المسائل الخاصة بالمصدر التى تحتل كثيرا من الشك والنقاش ، فإنه يمكننا البحث عن ضروب من التقارب الوثيق بين الجمال والحقيقة . فلاجيل سوى الحق ، لأن الحق وحده هو الجدير بالحب ، وهو قول لم يعلنه الكلاسيكيون جميعا وحدهم ، بل قال به أيضا الرومانتيكيون والواقعيون والطبيعيون وأصحاب مذهب الصدق . واستطاع فردى أن يقدم ذلك المبدأ الذى يجدر بجميع الفنانين

أن يسترشدوا به مهما كانوا مثاليين ، ألا وهو « اختراع الحق ا » . ومن المعتاد أن يقال عن اللوحة الجميلة إنها حقيقية ، لأن الأصالة صفة تضاف للفن كما تضاف إلى العلم . وفضلا عن هذا : فالعلم ضرورى للفن بوصفه عنصرا أساسيا فى تكوين ثقافة الفنان . وإلا فهل رأينا رساما لا دراية له بالتشريح ، أو مهندسا تنقصه أفكار الرياضة ، أو موسيقيا ليس لديه فكرة عن السمعيات *l'acoustique* ؟ إن جزءا كبيرا من المعرفة العلمية يظل أساسيا بالنسبة للفنان حتى ولو كان ذلك على نحو ضمني أو لاشعورى . وبالمثل ، قد يوجد فى الهندسة حلا أنيقا ، أو تفسيرا استيعابيا للمشكلات التى كثيرا ما طرحها بوانكاريه بوجه خاص .

والواقع أن العلم يتجه إلى التصور والقانون ، أو الجوهر المجرد العام ، وهو بهذه الطريقة بسلب الفردية لونها ، غير أن الفردى وحده بدون العلم لا يكون إلا شيئا كثيفا عديم الصورة . فالعلم ضرورى من أجل معرفته وثانيا لمعالجته . وعلى ذلك يمكن القول بأن الواقع هو الأساس الذى يقوم عليه الفن والعلم على السواء ، غير أن أحدهما بضطلع بالبحث عنه ، أما الآخر فلذى يتجاوزه . فإذا صدق أن العلم هو الكشف عن نظام كل عام ضرورى بواسطة القياس ، فالفن وهو ذلك الإنسان مضافا إلى الطبيعة ، تحويل صورة الحقيقة المعتادة وانتزاعها من ماديتها . ويمكن أن يقال إن الحق بمعنى ما ، أشبه بالرابطة بين الجمال والخير ، وصفوة القول إنه الحل الهندسى لجميع القيم الأخرى .

٢ - الفن والأخلاق .

« ولكن ما الأخلاق فى نظرك ؟ - إنها شىء يعتمد على الاستيعاب ا » بهذه العبارة أجاب أندريه جيد ، على أحد سائليه المتخيلين . فالفن والأخلاق يكونان

من وجهة النظر الأفلاطونية تأليفا ممتازا . ولكن يكفى أن تتصور التفاهات المؤلمة للأدب المستند على توجيه معين أو ذلك الأدب المشحون بعنف ومرارة بـ «أملاح السلفات» حتى تتمثل ذلك الانشقاق القائم بين الفن والأخلاق والذي هو أحد السمات البارزة للأدب المعاصر ، وفي الواقع أنه ابتداء من « ساد Sade » و بودلير أو في عهد أقرب إلينا عند موريس ساكس و جان جنيه Jean Genêt ، ومؤلف « جان پول Jean Paul » الذي أسال كثيرا من المداد منذ بضعة أشهر ، لم يعد في الإمكان التمسك على طريقة فولتير « بأنى أعتبر المأساة والمهابة دروساً في الفضيلة والعقل والتهديب . . . وما المهابة الحقيقية ؟ إنها فن تعليم الفضيلة والتهديب في السلوك والحوار . . . أو « لقد حققت بعض الخير . . . وهذا هو أحسن أعمالى » . وهذا كله جائز في الواقع ، ولكنه لا يمنع الأدب الأخلاقي عند فولتير ومعاصريه من أن يخف في كفة الميزان إن قورن بولبير أو لوتر يامون أو مؤلف « كوريدون » أولئك الثلاثة الذين كانوا ضحية النقد الفاسد . وكذلك كان ديدرو Diderot يقول : « إنه لابد من تقاليد للرسم والشعر ، وكان يطالب في مجالسه ، وفي بحثه « في الرسم » بتقديم الفضيلة في صورة محبوبة ، والرذيلة في صورة مكروهة ؛ والهزء في سخرية لاذعة ، ذلك هو هدف كل إنسان أمين يمسك بالقلم أو بالفرشاة أو بالأزميل » .

والأمثلة التي اتخذها مؤلف «رب الأسرة» و«الابن الطبيعي le Fils naturel» نماذج لنظرياته المسرحية معلومة لدينا . والأصدق كما يبدو لنا الآن أن نقول مع تيوفيل جوتييه « لست أدري من القائل ، ولا أعلم أين قيل إن الأدب والفنون تؤثر في الأخلاق ، وأيا ما كان ، فلا شك في أنه رجل شديد الغباء » . كذلك يقول مؤلف مقدمة «الآنسة دوموبان» - إن مثله مثل من يقول : « إن بذور البازلاء هى سبب مقدم الربيع » . ويقول « بودلير » الشيطاني في هذا الصدد بصراحة

أكثر: « إنكم لتعلمون أنى لم أعتبر الأدب والفنون على الإطلاق إلا على أنها ذات هدف غريب عن الأخلاق ، إذ يكفينى منهما جمال التصوير والأسلوب . وإنى لأعلم أنه فى الأجواء الأثيرية للشعر الحقيقى لا يمكن للشعر أن يوجد أكثر مما يوجد الخير ، وأن اللغة البائسة للحزب والكدر قد تحلل انبعاث استجابات أخلاقية ، كما تنتهى زندقة الكافر إلى تأكيد الدين » .

وقد حاول شارل لالو فى مؤلف له صغير خصب الأفكار بعنوان « الفن والأخلاق » أن يبين استحالة الوصول إلى حل كامل فى هذه الحرب القائمة بين الزهاد وبين عباد الجمال ، فالفن إذ يترشح بين سيطرة الجمال وانتصار الخير قد يوضع تارة فى خدمة الأخلاق ، وقد يعلو تارة أخرى على كل شيء ، وقد يشارك بعض الأحيان فى اتصال صوفى ، أو قد يلتقى بالرّجس أحيانا أخرى على الأخلاق . وانتهى شارل لالو فى هذا المؤلف ذى الاتجاه النسبى ، إلى حل فيه مهادنة إذ استطاع أن يبين فى حدود إطار تخطيطى لنظرية عامة فى القيم ، أن الإنسان ، ذلك الحيوان المشغول بالمطلق ، قد وقع فى مأزق صارت القيمة المطلقة فيه مستحيلة ؛ ذلك لأن مشكلة الفن والأخلاق فى حقيقة الأمر مشكلة زائفة فى رأى لالو ، أما القيمتان الحقيقيتان عنده فهما المعتاد والمثالى . وعلى ذلك فبشكل ما يمكن التطلع إليه يتلخص فى إيجاد حل للتناقض بين الفن والحياة لا بين الفن والأخلاق . والواقع أن الأخلاق تتخذ موقف الحذر من اللذة ، لأن اللذة ليست سوى انحراف عن الواجب ، ويبدو أن الأخلاق تطالب باسم الأمر المطلق بخدمة كل النظم الأخرى لها ، غير أن الفن يبدو أنه بدوره يطالب كذلك بمثل هذه السيادة ، ومن هنا تقوم المعارضة بين الزهاد وعباد الجمال ، ويكون المصير الذى قدره أفلاطون فى جمهوريته على الشعراء أولئك الذين طردهم خارج أبواب المدينة متوجين بالزهور .

ولكن فكرة التبعية هي على السواء فكرة لا إستطبيقية ولا أخلاقية أبضا ، لأنها تضع اللذة فى خدمة عدوتها فتهدم بذلك الحرية ، والنية الطيبة ، بل والأسلوب . ومن الطبيعى أن تكتسب هذه اللاأخلاقية قوة أخرى حين تكرس هذه الدعاية ذات الطبيعة المستعبدة نفسها لإمرة غريزة غير منتظمة وتصبح مثلاً فاجرة . فالفن ليس تابعا للأخلاق ، بل هو مرتبط بها ، وذلك بفضل ما ينطوى عليه من استقلال وإخلاص .

٣ - الفن ، والطبيعة ، والصناعة ، والدين

يجدر بنا أن نذكر بقدر ما يسمع المجال ، كلمة عن العلاقات القائمة بين الفن والطبيعة أو بمعنى أدق بين الفن والإدراك ، الأمر الذى سيضع فى متناولنا الواقعية والمثالية ، أو بمعنى آخر المحاكاة والتجميل ، وإن كان من الصعب الفصل التام بين هاتين الصيغتين . فإن كان الفن واقعيا réaliste بمعنى أنه يستبعد كل المواضع النفعية وأنه يقف حاجزاً بيننا وبين الكائنات الأخرى ، إلا أنه فى إمكانه أن يكون مثالياً بالقدر الذى يبحث فيه عن نظرة أكثر مباشرة وأشد عمقا بإصلاحه عادتنا الإدراكية . ولا بد من أن نبصر فيما بين هاتين النظريتين مجموعة البحوث التى تتناول الكلاسيكية (التى تبحث فى الماهية) والرومانتيكية (التى تتجه إلى الحياة واللون) وإلى الطبيعة (التى تقصد الواقع) والتأثرية (التى تتجه إلى المباشر والرونى) والرمزية (التى تقصد التمايز والتناظر) والتكعيبية (التى تقصد التركيب والهندسة) والسريالية (التى تقصد التعالى) إلى آخره .

أما الصناعة فإنها تعد أسوأ أعداء الفن لسببين : أنها تضعيف بها المناظر الطبيعية

وهي المسألة التي عني بها « راسكين Ruskin » ، وأنها تهدم الأسلوب le style حين تستبدل به العمل المتتابع . ولكنها تتوافق مع الجمال من هاتين الوجهتين ذاهما من النظر من حيث وجود « الجمال في مناظر المصانع »^(١٠٦) ، والعمل الآلي الذي يعمل قانونه الأول هو استبعاد كل زيادة فائضة في الزخرفة (مثل هندسة العربات الإيرودينامية) ولا بد بهذه المناسبة من ذكر المؤلف الهام ، لذلك الفرنسي الذي مازال يعيش بأمریکا ، وهو ريموند لوى Raymond Loewy ، الذي أقام منهجا للاستطبيق الصناعية والتجارية أو للدعاية قبل كل شيء ، وهو الذي نجح بواسطة إمكان التغيير السكلي لمظهر الخارجى للمنتجات سواء أكان المنتج عربة نقل أم علبة سجائر في إعطاء الولايات المتحدة معنى أكثر دقة للانسجام . وقد روى مغامرته هذه في كتابه : « سوق الفحيح »^(١٠٧) راكدة » وقد تتبع فيه باهتمام مساوى الذوق وانحرافه في العصر الصناعى الآلى الذى قتلت الميكانيكا فيه التصوف « في هذا الجسم الزائد التضخم » الذى لم يعد للنفس فيه مكان ، لوجاز استخدامنا اللغة برجسونية^(١٠٨) .

وخلاصة القول ، ما تزال هناك مكتبة بأسرها ، وألف مشكلة أخرى يمكن تعدادها فيما يتعلق بعلاقات الفن بالدين . فالدين على ما يظهر لنا ، يقدم للاستطبيق أبجديتها من ألفها حتى يائها . إذ يبدأ الفن بالقدس لينتهى به . فكما أن العيار الوحيد للاستطبيق والتصوف هو النشوة l'extase ، فكذلك يفرض الفن الأصيل نفسه في البحث الذى يتم بروح دينية ، بحماس لا يتفق والوسائل المادية التى ينفر منها كبار المبدعين .

وكذلك كما كان الحق هو المحور لكل القيم الأخرى فالمقدس غاية لها ، فهو المثال المتعالي الذي تتجه إليه جميعها ضرورة . ولئن لم يكن الفن سوى درجة من درج هذا الصعود إلى المطلق ، إلا أنه قد يكون بهذا الوصف أكثر الدرج تأكيذاً ، ولعله أكثر الوسائل التي وجدها الإنسان قدرة في محاولته أن يحسد المثال في الواقع أو الإلهي في الإنساني (١٠٦) .

الفصل الثامن

نسق الفنون الجميلة

١ - المذاهب الكلاسيكية

اقتصرت المذاهب الكلاسيكية عموماً على تسجيل هذه القسمة الثنائية المصطنعة للفنون : فنون متصلة بالمكان ، وفنون متعلقة بالزمان . وفي التصنيف التقليدي للفنون تقابل الفنون التشكيلية الثلاثة (العمارة ، والنحت ، والرسم) الفنون الإيقاعية الثلاثة (الرقص ، والموسيقى ، والشعر) وهي التي توجت فيما بعد « بالفن السابع » الشهير « الفن السينما توغرافي » . وعلى أساس هذا التمييز يمكن الحديث أيضاً عن فن ثامن سيكون الفن الإذاعي (وربما فن تاسع هو التليفزيون Télévision ، وعاشر هو الصور المتحركة وغير ذلك إذ لا يوجد ما يحمل هذا مستحيلاً) . ولكن فضلاً عن هذه النغرات التي يتصف بها هذا المذهب ، فهو أقرب إلى تخطيط مزعزع أو إلى محاولة تنقصها الصلاحية ، إذ لا يوجد به محل للأدب ، ولا للقصة ، ولا للمسرح ولا لغيرها . وكذلك تتناقص أحداً اكتشافات الأستاذ سوريو الكبرى في نقده للتعارض بين الفن التشكيلي plastique ، والفن الإيقاعي ، فقد أظهر كيف تنطوي الفنون التشكيلية في الحقيقة على زمان جوهري مثل الفنون التي تنصف بأنها متعلقة بالزمان ، كما بين أيضاً كيف تكون الفنون الإيقاعية بدورها مكانية مثل فنون المكان .

فللمكان أهمية في الشعر : فطوبوغرافية نظم « الكاليجرام » عند

« جيوم أبولينير ^(١١٠) » ، مثلاً ضرورة إلى حد أن غيابها يجعل شعره غير مقبول ،
« ولعبة الزهر » عند ماللارميه Mallarmé ربما تمثل على طريقة تشكيلية ،
plastiquement أى كسلسلة من الرسوم غير التصويرية بواسطة المسافات البيضاء
بين الكلمات . أما الزمان فهو أساسى فى العمارة والرسم ، ومن العبث أن ننكر هذه
الصفة الزمانية المرتبطة بعظمة المعابد الإغريقية ، أو فى السرعة الحادة للنحت القوطى
الملتهب ، أو لضخامة النمط « الرومانى » ، أو الزمن كثير الالتفاف فى زخرفة النمط
الباروكى ، أو فى الحركة المرسومة فى الفترة العاصية فى فن فان جوخ أو فى الزمن
الذى يتهدى عند هنرى ماتيس .

٢ — المذاهب الحاضرة

حاولت المذاهب الحاضرة مقاومة هذا الميل إلى التبسيط ، وكانت من أكثر هذه
المحاولات شهرة وأصالة محاولة التصنيف الطبيعى عند آلان Alain « فهناك طائفتان ،
ترسمان بذاتهما فى مجموعة الفنون والمؤلفات ، هما فنون المجتمع ، والفنون الفردية .. ومن
الواضح أن الرسم ، والنحت والتلوين ، وفن الخزف وفن الأثاث وكذلك بعض
أنواع العمارة تفسر جيداً بعلاقة الفنان بالشئ ، بغير حاجة إلى التعاون المباشر مع
الواقع الإنسانى الحاضر » . وقد سبحت الفرصة لآلان أن يضيف الرقص والتزييق
فى المجموعة الأولى ، والشعر والبلاغة فى مجموعة أخرى ثانية ، والموسيقى فى ثالثة ،
والمسرح فى رابعة ، والعمارة فى خامسة ، والنحت فى سادسة والتلوين والرسم فى سابعة
والنشر فى الحل الأخير .

وفى هذا الاتجاه أيضاً لابد من ذكر محاولة التصنيف البنائية للفنون الجميلة التى

استطاع شارل لالو تصورها في أواخر حياته (وهي في اعتقادنا آخر عمل هام له : في يونيو عام ١٩٥١) ^(١١) وقد استند المؤلف فيه على سيكولوجية الصورة كنقطة بداية، واتهمى إلى نوع من التضامن البنائي ذي نمط طبيعي ، وضح فيه سبعة أقسام رئيسية لتخطيط كل المظاهر الكبرى الحاضرة للحياة الفنية . والسبع « المركبات البنائية Suprastructures الخاصة بالفنون الجميلة هي .

(١) الأبنية structures ، و « مركبات الأبنية » الخاصة بالسمع : وهي تنظيم أسلوبى للقوانين الفزيائية والسيكو فزيولوجية لذبذبات الصوت ، مثل الموسيقى الأوركسترية والجماعية أى متعددة الأنغام (dolyhermonie) ، مع (استثناء) مختلف الأبنية السفلى infrastructures مثل موسيقى « الفرقة » الوترية أو المفردة بكافة أنواعها ، أو أى اتصال أو إضافة « لأبنية - سفلى » Infrastructures غربية مثل الموسيقى الغنائية .

(٢) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الخاصة بالبصر : وهي أسلوبية المجال البصرى أو التفسير الفنى لقوانين البصريات النظرية : التلوين والرسم والنقش الخ ...

(٣) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الفنية الحركية التى تقابل خطوط السير الدينامية - مثل فنون الحركة الجسمانية وتقابل الحركات والاتجاهات والمجهودات [العضلية الإدراكية] مثل الباليه ، والأوبرا ، والرقص الشرقى بالأيدى والرأس والبطن والرقصات الشعبية والبهلوانية الخ ... أو فنون الحركة الخارجية مثل نوافير المياه ، ومساقط المياه المضبوطة الخ ...

(٤) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الخاصة بالعمل التى تقابل الشخصيات أى الإرادات التى يفترض أنها حرة فى أنواع الصراع ، مثل المسرح والسينما الصامتة ، والرسم المتحرك والأوبرا والأوبرا - كوميك والأوبريت .

(٥) الأبنية و« مركبات الأبنية » الفنية للبناء وتقابل المواد أو أسلوبية المواد الصامته منها مثل العمارة ، أو الحية مثل النحت ، أو النباتات والمناظر مثل فن الحدائق .
(٦) « الأبنية » و« مركبات الأبنية » الخاصة باللغة مثل الشعر والنثر ، والنثر المنظوم .

(٧) « الأبنية » و« مركبات الأبنية » الحسية ، مثل فن الحب في العشق السوى أو الفاجر ، والمعتقدات الغريبة في السمر ، والشذوذ الجنسي . وكذلك « فن تهذيب المأكل » أى فنون الغذاء والشراب ، وفن الروائح ، والأبنية اللمسية والحرارية .

وتكفى النظرة السريعة إلى هذا التخطيط لإدراك زيادة خصوصيته وتعقيده على السواء - بيد أننا نتناول كذلك البحث الحديث « مدخل إلى الاستطيقا » : لموريس نيدونسل ، فنجد فيه تصنيفا أحدث وأبسط إلى حد كبير ، وإن كان أقل دقة من تصنيف لالو - (فنى هذا المجال من الصعب ألا نكون على دقة تامة ، ومستحيل ألا نتعسف وعينا نحاول ألا نكون متصنعين) .

والفنون الأساسية عنده تتبع الحواس الخمس : أى الفنون اللمسية - العضلية (الرياضة والرقص) وفنون البصر (العمارة والرسم والنحت) وفنون السمع (الموسيقى والأدب) وفنون تجمع بين البصر والسمع (المسرح والسينما)^(١١٢) . وعند مؤلفنا هذا تعتبر المعطيات الحسية للغم والأنف دينية تافهة إلى الحد الذى لا يمكنها على أى حال من الأحوال أن تؤدى إلى فنون حقيقية . وفى الواقع أن هاتين الحاستين يتعرضان لنوع من الضعف ، ففما يتعلق بالذوق لا يوجد له سوى فن قاصر ضئيل هو « فن تهذيب المأكل » . أما فيما يتعلق بالشم فإن تناسب الروائح لا يبرر المطالبة له بفن كبير يصدر عنه . (ص ٦٤)

والسبب الرئيسى الذى من أجله لا تنتهى بناهذه الحواس إلى فنون حقيقية هو الطابع الجنسى السائد فى الإدراكات الشمية أو الذوقية « فن الصعب أن تفقد غريزة التغذى إحساس التذوق أو الشم ، وهذا الإحساس الأخير سريع الاتصال بسخافات الجنس » .

غير أننا نسمح لأنفسنا أن نعارض هذا التصور: فلائى سبب فى الواقع نحرم على الفن أن يكون جنسيا ، أو على الأقل ذا صبغة جنسية ؟ بل نحن نعتقد أن الفن إما أن يكون جنسيا أو لا يكون : فالفنان الكبير لابد أن يعشق « الصوناتة » Sonate أو اللوحة أو القصيدة التى يؤلفها بل من المستحيل أن لا تتلون هذه (البجالاتونية) بمسحة من التمشق érotisme .

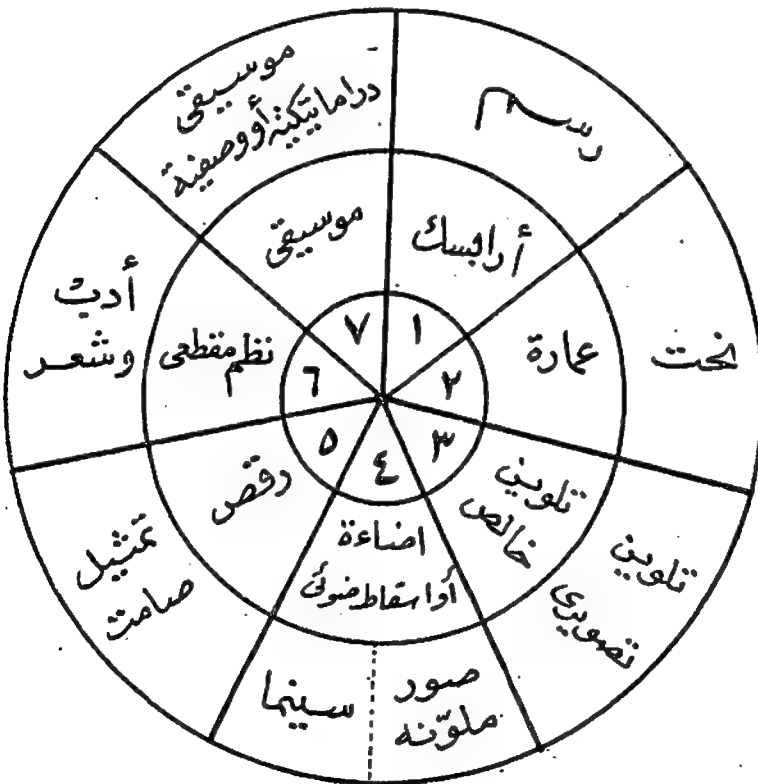
وعلى العموم فإن « فن تهذيب المأكول » gastronomie يبدو لنا فنانا كبيرا جدا ، ومحاولة استبعاد ما يظهر للأستاذ « نيدونسيل » على أنه فن ضئيل فى مجال الفنون الجميلة يبدو أمرا شاذا ، إذ لا بد فى الحقيقة من الاعتراف بمساواة أساسية بين جميع الفنون منذ اللحظة التى تتجاوز فيها مرحلة الانغماس فى الحقائق المادية أو الأعمال ذات الاستخدام العملى . بل إن جوزيف سوجوند ليؤكد فى « بحثه فى الاستطيقا » أن الحواس التى يقال إنها ضد - الاستطيقية أو الفنون الممكنة ، لها القدرة على الأقل على بعث انفعال استطيقى حقيقى على السواء مثل الفنون التى يقال إنها فنون كبيرة ، فلعالم الطعوم والشم معطيات استطيقية لا تقل فى تناسقها عن عالم اللمس أو السمع (١١٣) .

وكذلك أذان بكل حماس هنا السلم المزعوم للفنون وأنكر أن يكون له أى قسط من المعنى .

٣ - تناظر الفنون

ومن قبل جوزيف سوجوند ، سبق للأستاذ اتين سوريف في مقاله « الفن والحقيقة » تصور فكرة تناظر الفنون التي لا تنطوي على أى تمييز بين الفنون الصغرى والفنون الكبرى أو فنون المكان وفنون الزمان ، أو فنون البصر وفنون الشم أو فنون الذوق أو السمع ^(١١٤) . وأساس تصنيفه يقوم على مذهب دائم لا بداية له ولا نهاية (فهو دائرى بالضرورة) حيث تتميز الفنون فيه بفضل درجتها الأولى أو الثانية . وتوضح اللوحة التالية معنى هذه الثورة الأساسية .

« تصنيف الفنون عند سوريف »



- ١ - المخطوط ، ٢ - الأحجام - ٣ - الألوان - ٤ - الإضاءة -
٥ - المركبات ، ٦ - أصوات مفصلة ، ٧ - أصوات موسيقية .

الفصل التاسع

مناهج البحث في الفن

١ - موضوع الاستطيقا .

لا يتسع المكان للحديث المفصل عن المجال المكرس للاستطيقا بوصفها علما متميزا عن تاريخ النقد أو الصنعة . وقد أمكن القول بأن : « الاستطيقا في معناها الضيق تمكن في المعرفة التي تطلب من أجل اللذة الصادرة من حدث المعرفة ذاته » . وبذلك فهي تنطبق على كل الأشياء القابلة للمعرفة وكل الذوات القادرة على المعرفة النزيهة والاعتباط بهذه المعرفة ^(١١٥) . « . ويترتب على ذلك أن الاستطيقا لا تنفع بأن يكون الفن هو هدفها الأوحد بل تقصد أيضا الطبيعة وكل أنحاء الجمال بوجه عام . ويفسر الأستاذ إدجار دو بروين رأيه بأن يقرر « أن الاستطيقا العامة لا بد وأن تقف عند حدود لذة عالم الرياضة ، وأن الليتافيزيقا لا بد أن تدرس أنحاء اللذة الروحية الخالصة » . غير أنه يبدو أن مثل هذا التصور غير ممكن التمسك به ، لافي الواقع ، ولا فيما يجب أن يكون . وإلا فإن مجال الاستطيقا سيكون على هذا النحو لانهاية لاتساعه ، إذ يجب اعتبار الاستطيقا فلسفة للفن و ليس أكثر من ذلك . ويمكن أيضا التفرقة بين الاستطيقا الكلاسيكية وبين تطبيقاتها الحديثة التي تعتبر علما للفن . وقد سبق الكانط أن قال عبارته المشهورة : « تكون الطبيعة جميلة عندما تتخذ مظهر الفن ، ولا يمكن للفن أن يكون جميلا إلا إذا شعرنا بأنه فن » ، وحين يتخذ إلى جانب ذلك مظهر الطبيعة » وكذلك يقول هيجل على نحو أكثر صراحة : (١ - علم الجمال)

« لا يظهر الجمال في الطبيعة إلا على أنه انعكاس للجمال الذهني ». ومن هنا فلا بد من اعتبار الاستطيقا دراسة خاصة بالفن وليست بالجمال الطبيعي على الإطلاق . وتحليل «مستقبل الاستطيقا» يهدف إلى اعتبار الموضوع والمنهج للعلم الناشئ ، ويعرف الاستطيقا بأنها « علم الصور » ؛ وليس هناك ما يمكن قوله خيرا من هذا . ولا بد من أن نكرر مع الأستاذ سوريو أن الاستطيقا بالنسبة للفن هي بمثابة العلم النظري بالنسبة للعلم التطبيقي المناظر له ^(١١٦) .

٢ — مناهج الاستطيقا

وكذلك نرى أنه لا بد للاستطيقا من أن تنفصل عن تاريخ الفن الذي لا تشترك معه إلا في علاقات عارضة وثنائية ، فجمال النظر في التاريخ هو مجال زماني « كرونولوجي » أما مجال النظر في الاستطيقا فهو مجال منطقي : فتاريخ الفن يضع كل ما تقطعه الاستطيقا من سياقه في محله ثانيا ، بحيث يهتم مؤرخ الموسيقى بتاريخ أسرة « بانخ » أما فيما يتعلق بالاستطيقى فإنه لن يجد أى فارق أساسى بين « جان كريتيان » ولا « جان سباستيان » . والزيف بهذا الصدد لا يدخل في الدراسة الاستطيقية إلا بصفة غير أساسية ، « فتزييف فيرمير كان في الواقع حقائق تُنسب لجان ميجرين ^(١١٧) » فإن جاز للحكم الذي يصدر عليهما أن يظل واحدا بالنسبة للاستطيقا إلا أن التاريخ يرفض التشابه بين الأحكام التي كان يمكن أن تصدر على هذين المؤلفين . وعلى ذلك تتلخص مسألة المنهج الاستطيقى بأسرها في معرفة مدى إمكانه التخلص من نقد « يتصف بالضرورة بأنه مصدر للأحكام » وتقديرى أى تقويى ، فالاستطيقا ليست علما معياريا بالضرورة ، وإن كان النقد كذلك دائما . وهنا يختلف المنهج باختلاف الاستطيقين ، ولورجعنا للمقارنة الطريفة المذكورة في كتاب « مستقبل

الاستطيقا » : فسوف نفرض أن مجموعتين من الاستطيقيين قد صادفتا خزاناً مكباً على عمله . فينصح به البعض - (سقراط وتختر) - أما الآخرون فيتخذون منه مبعثاً نظرياً لهم - (مولر فرنز وشارل لالو) - « أما فيما يتعلق بالخزاف ذاته فن الجدير أن نذكر أنه لن يستمع لأحد على وجه العموم ، بل سيفكر في آنيته » . أما بوالو أو هوراس فسوف يتجاوزان النصيح له : إنهما يفرضان عليه قوانين مهنته والاستطيقا الحاضرة ، مازالت تتذبذب بين منهج اجتماعي متطرف في نسبته، وتحليل سيكلوجي ذاتي في أغلب الأحيان ، واتجاه ميتافيزيقي تكون الدجاطيقية صفته الغالبة . ويبدو أنه لا بد للاستطيقا من أن تتجه بحزم إلى نظرة موضوعية وتجريبية . فالمنهج الصحيح للاستطيقا كما هو لكل العلوم لم يعد معياريا Normative بل لا بد أن يكون وضعيا Positive . ولقد أصاب الأستاذ جايتمان بكون في إصراره في مؤلفه المرموق « مدخل إلى استطيقا الأدب » على ضرورة تجنب هذا الخلط بين الاستطيقا والنقد ، وبوجه الخصوص بينها وبين الفلسفة كي يمكن اعتبارها من الآن فصاعداً علماً هو علم الفن .

٣ - نظرات أخيرة

هناك اعتراضات عديدة، قد أثبتت بخصوص قيام علم للذوق أو فلسفة للفن ، أو صفة فنية للحساسية . وليس الوقت وقت السؤال عما إذا كان قيام علم الاستطيقا أمراً ممكناً ، فقد سبق أن بينا أنها قامت بالفعل لدى عدد كبير من الفلاسفة والعلماء . ومع ذلك فقد بقي أن نقول إنه « لاشاحة في الأذواق »

De gustibus non disputandum.

وقد بين هيجل بوضوح في الثلاثين الصفحة الأخيرة من مؤلفه « في الاستطيقا »^(١١٨)

أن مثل هذا الاعتراض لا محل له . إذ إن لم يوجد هناك فن ولا جمال بل مجرد فنون وأشياء جميلة متنوعة يختلف بعضها عن البعض الآخر بقدر الإمكان ، فن الواضح أن الاستطيقا ان تسكون علما . يقول هيجل : « إن ما يجب أن يستخدم كأساس ليس الجزئى ولا مميزاته الخاصة ، ولا الأشياء ولا الظواهر ولا غير ذلك بل « الفكرة » فقط . » ويجب ألا ننظر إلى الموضوعات الجزئية التى تتصف بالجمال بل الجمال بالذات » كما يقول أفلاطون فى هيباس الأكبر (٢٨٧) . على أن الاستطيقا إن لم تجدد حتى الآن المعيار المطلق للجمال بالذات ، فإن هذا لا يدل أبدا على اختلافه مع المنطق والأخلاق ، بل يمكن القول بأن « الجميل أو الحق يدل على ذاته *pulchrum, vel verum index sui* » وكذلك أصاب هيجل بقوله : « إنه لابد لنا من البدء بفكرة الجمال . . . لأننا نتلافى بذلك الصعوبة والخيرة التى يمكن للتنوع الكبير أن يخلقها لنا ، أو الاختلاف اللانهائى الذى يتصف بالجمال » .

وخلاصة القول أنه لابد من التفلسف عنده ابتداء من الأذواق :

« *de gustibus philosophandum.* »

وينبغى أن ندرك أن الأمر لا يتعلق بجمال شئ فى ذاته بقدر ما يتعلق بالتفكير فى موضوع نادر القبح أو فائق الروعة . فهناك فى الحقيقة شئ مشترك بين الإبريق ، والكاندراية ، والمنضدة ، « والصوناته » والرسم المتحرك والتراجيديا . . . إنه لحظة تأليف كل منها . فموضوع الفن ليس شيئا فى ذاته : إنه ليس موضوعا للدراسات الاستطيقية إلا عن طريق العقل أو حين يكون فيه ، إذ أن موضوع الفن هو قبل كل شئ ، الذات التى تفكر فيه والتى تخلقه والتى تنفذه ، والتى تتأمله أو تتذكره . موضوع الفن ، كرسوم ليوناردو مثلا ، ليس سوى مسألة عقلية « *Cosamentale* » ولكن كيف يمكن التفكير فيما هو فى جوهره إحساس أو حياة أو حلم أو غير ذلك ؟

يقول هيجل أيضا : « إن الجمال بوصفه موضوعاً للخيال ، أو للحدس ، أو للإحساس لا يمكن أن يكون موضوعاً للعلم ولا يستجيب للمعالجة الفلسفية » . وقد يخطر أيضا هذا السؤال : كيف يمكن للإحساس أن يكون موضوعاً لدراسة تصويرية؟ إن الفنان عاطفي خالص ، فهو يقنع بالاستمتاع أو بالتذوق : ومن المستحيل عليه أن يفكر . وتبدو الاستطيقا لكثير من العقول النيرة أنها مقدر عليها بالعمق والاصطناع ، مادام الفنان الكبير يستجيب « لشيطنه » على طريقة « شاتوبريان » . وعمليات الخلق أو التذوق أو الأداء في الفن لا يمكن أن تفسرها بل إننا نحياها ، فقد كان « لامرتين » يقول : « أنا لا أفكر أبدا . . . » غير أن هناك الكثير يمكن قوله في مقابل هذا الزعم . فالفنان يتأمل في الواقع أكثر مما يظن ، ففي الإحساس استدلال وهو ليس مجرد حادث عارض : وتوجد فكرة *idee* في باطن الإحساس ، كما يوجد للفكر « تجريد إحساسى » وفكرة الإحساس أو هذه الصورة الأسلوبية هي كالتصور التمثلى يمكنها أن تضع الذات الشاعرة على قدم المساواة مع الذات المفكرة .

وفضلا عن ذلك فكثيرا ما يبدر أن الحديث عن الفن لا يتسم بسمة الجدد ، إذ يوجد فيما يتعلق به وهم سابق متأصل عند كثير من الفلاسفة الذين يؤمنون عن طيب خاطر بكلمة قاليرى التى قالها بابتسامة : « كل ما هو استطيق فهو مشكوك فيه ... » ولكن ألم يقل المؤلف نفسه أيضا عن الفلسفة كلها إنها ليست « سوى لعب بالافكار ؟ » فلسفة الفن متضامنة في الواقع مع كل فروع الفلسفة . ومع ذلك فهذه ألف ميتافيزيقى وميتافيزيقى يسخر من الاستطيقا لافتقادهما نقط ارتكازها في المحسوس . فالأخلاق تعتمد على الفعل ، والمنطق على العلم ، أفلا تعتمد الاستطيقا على الفن؟ أفلا تكون مثلها أيضا؟ ليس بالضبط عند كثير من كبار هؤلاء المفكرين : فالفن عندهم ولو كان لاشعوريا هو ذلك النشاط التافه الباطل في كل الأحوال ، الضائع في

« المدينة » أو كما يقول جوزيف برودوم : « ليس عمل الفنان مهنة ». ولكن ماذا يكون الاستطيقى ؟

من المؤكد أن مؤلفى القرن الثامن عشر ، وعددا كبيرا من مؤلفى القرن التاسع عشر قد خلفوا من بعدهم فكرة مرموقة بعض الشيء عن علم الجمال . وهناك كثيرون قد اضطروا إلى اصطناع أسلوب غنائى عند حديثهم عن الشعر ، فأصبحوا بكل بساطة مشار السخرية . وآخرون أرادوا أن يكونوا مؤثرين كى يصفوا الدراما ، ومضحكين كى يكتبوا عن الضحك ، ولاذعين عند تعريفهم للتراجيديا أو محققين عند تناولهم الرائع ، فكأنهم اصطنعوا ما وراء الصورة بدلا من الصورة . والخطر الدائم فى هذه الأمور هو الوقوع فى اللغو . وكثيرا ما انزلت الاستطيقا فى هاتين الغوايتين ، السهولة والاصطناع . فلنترك جانبا تلك « الأحاديث فى الجمال » تلك الأحاديث العقيمة التى كانت تنتهى دائما إلى القول فى آخر لحظة ممكنة إنه « الوحدة فى الكثرة » ، فقد آن الأوان كى تتخذ الاستطيقا اتجاهها آخر - وقد نزل علم النفس عن تقديس « النفس » منذ زمن طويل ، فلا ينبغى أن يتخلف علم الجمال .

فى إمكان الاستطيقا أن تصبح علما ، إنها صنعة فنية ، ولها الحق أن تصبح مهنة . ولن يستطيع أحد أن يوفى القول فى الإساءة التى أصابت الاستطيقا على أيدي المتحذلقين والهواة والمتبذلين ، ولا بد أن نتذكر هنا كلمة الأستاذ باشلار « عندما يتعاق الأمر بكتابة السخافات فسيكون من السهل حقيقة أن تواف فيه أضخم الكتب » . وفى مقابل انقراض القرن التاسع عشر ، يسجل القرن العشرون تقدما أو تغيرا أساسيا ، إنه يقيم استطيقا معملية . فلم يبق أمام الاستطيقا الحاضرة سوى طريقين : إما أن تفرق فى بحر العاطفة الشخصية أو أن تصبح علما . وإذا رفضت الاستطيقا أن تكون تجريبية ، دقيقة ، مضبوطة ، فصيرها أن تحتفى من الوجود .

حواش وملاحظات

يمكن تلخيص رأى فاليرى بصدد هذه العبارة كما يلي :

- (١) « ... رغبة في الاستطلاع الميتافيزيقي ، المتعلق باللذة وفكرة الجمال ، فالفيلسوف في بحثه في الأشياء ينتهى إلى نوع من المعرفة لا يرجع إلى العقل الخالص وحده ، ولا إلى الإحساس وحده ، ولا إلى مجال الفعل المعتاد للإنسان ، ولكنه يأخذ بنصيب من جميع هذه الأحوال ، وقد كانت اللذة Le plaisir ، من أهم الموضوعات التي اهتمت الاستطيقا ببحثها . فهناك نوع من اللذة غامض يشير الفكر والعمل وينتهى إلى فكرة الجمال . »

« المقال الافتتاحي للمؤتمر الدولي الثانى للاستطيقا وعلم الفن » باريس عام ١٩٣٧ .
المنشور بكتاب « المتنوعات » « Variété » ج ٤ ص ٢٣٧ - ص ٢٦٥ .

[م]^(١٠)

- (٢) الاستطيقا . أوبييه . نشرة باريس ١٩٤٤ . جزء ١ ص ١٢ . ترجمة جانكليفتش .

- (٣) انظر هذا المعنى في الجزء الأول من « نقد العقل الخالص » - الاستطيقا الترنسندنتالية ، بحث في إدراك المكان والزمان - الصور الأولية لحساسيتنا .

- (٤) المرجع نفسه - المؤتمر الثانى الدولى للاستطيقا .

- (٥) مجلة الاستطيقا السنة الأولى - عدد ١ - نص التقديم ١٩٤٨ .

(*) يشير الحرف (م) إلى بعض الإيضاحات التي أضافتها الترجمة وهى غير موجودة بالأصل الفرنسى .

(٦) هذا الكتاب المختصر ، فيه كثير من الفجوات ، فقد استبعدنا كل ما يتصل بدراسة الفنون ، والصناعات الفنية ، وعلم الجمال التطبيقي ، وعلم الجمال الصناعي ، وكذلك كل ما يتعلق بالكوميدي أو التراجيدي ، أو بالبهاء أو السمو ، ويمكن فيما يتعلق بهذه الموضوعات الرجوع لكتاب شارل لالو « أفكار في الاستطيقا » (١٩٤٨) « ومدخل إلى الاستطيقا » لنيدونسيل (١٩٥٣) ، وكذلك إلى « الاستطيقا أو علم الفن » لزميلنا جان ميكيل ١٩٤٩ . و « بحث في الاستطيقا » ا . ح . سوجوند .

(٧) إسكندر جوتليب بوجارتن ، أستاذ في جامعة فرانكفورت . نشر مؤلفه استطيقا Aesthetica عام ١٧٥٠ . وهذا هو تاريخ ميلاد علم الفن .

(٨) لقد افترضنا منذ البداية أننا لا نتكلم إلا عن الفلاسفة وليس عن المبدعين ، على الرغم من وجود استطيقا قد تكون لدى هؤلاء سواء كانت ظاهرة أو كامنة . فاستبعدنا بذلك كل استطيقا قد تكون متفرعة عن الفنون الجزئية أو عن نظرية عامة في الفن سواء عند ميخائيل أنجلو حتى پول فاليري ، أو عند بوالو حتى أوجين دولا كروا ، أو عند لسنج حتى رودان . وكذلك الحال عند الفلاسفة الذين بقيت الاستطيقا عندهم ضمنية كما عند ديكرت وبرجسون . واستبعدنا أيضا الباحثين وكتاب الفن والهواة على اختلاف أنواعهم أمثال : مارلو . وروحيه كالوا وجايتان بيكون Picon فالأمر يتعلق هنا بالاستطيقا في معناها المحدود بصرف النظر عن الأعمال الأدبية .

(٩) انظر بوجه خاص ب . م شول Schuhl : « أفلاطون وفن زمانه » (١٩٥٢) .

- (١٠) ريموند بابه « بحث في منهج الاستطيقا » طبعة فلا مريون . (١٩٥٣) .
- (١١) كينكيناتوس : Cincinatus, Lucius Quinctilus ، كان فلاحا رومانيا يعمل بحقله حين دعى ليدافع عن الجيش الروماني الذي حاصره الإيكويون Aequi على جبل الجيدوس ، وأبلى بلاء حسنا حتى صار دكتاتورا غير أنه ترك الحكم وعاد إلى حقله . ويضرب به المثل في ما كان يتصف به الروماني القديم من بساطة وتشف في القرن الخامس قبل الميلاد . [م]
- (١٢) انظر فايدروس . (١٢٤٥) .
- (١٣) « روبان » أفلاطون ص ٣٠٥ - ٣٠٧ .
- (١٤) المرجع السابق الذكر ص ٧٢ .
- (١٥) انظر « فايدروس » ٢٤٩ د .
- (١٦) بابه Bayer : « ليوناردو دافنشي . اللطف La grâce » . باريس ١٩٣٣ .
- (١٧) « الحقيقة في هذا الجانب من البرانس ، خطأ عبرها » تنسب هذه العبارة لپاسكال . [م]
- (١٨) ان نطيل الوقوف عند ديكارت ، إذ لم يتكلم بوضوح في الاستطيقا : ونحيل القارى إلى بحث لزميلنا : أوليفيه ريفو داللون d' Allonnes في مقال ظهر في مجلة العلوم الإنسانية . ليل . يناير ١٩٥١ . وعنوانه : « استطيقا ديكارت » . وقد بين المؤلف أن ديكارت لم يقدم استطيقا ، إذ كان من المستحيل بالنسبة له الجمع بين الحس والفكر أو قدرة الإدراك وقدرة الحكم . وهى فكرة تعارض قبول حقيقة الإنسان المحسوسة الميضية .
- (١٩) « مقال في الجمال » (١٧٤١) .

- (٢٠) ١٧٢٤ - ١٨٠٤ .
- (٢١) لافونت بومبياني Bempiani : قاموس المؤلفات . جزء ١ ص ٥٨٤ .
- (٢٢) انظر س . شوفير c. Schuwer : « مبادئ استطيعا كانط » مجلة الفلسفة
مايو عام ١٩٣٢ .
- (٢٣) C. Philosophie der Kunst-werkee .
V. 362.
- (٢٤) كنوكس I. Knox : « النظريات الاستطيعية لكانط وهيغل وشوبنهاور »
ص ٧٩ .
- (٢٥) « الاستطيعا ، علم التعبير ، ولغة عامة . » ص ٣٠٠ .
- (٢٦) لم يكتب ماكس استطيعا . انظر لوفيفر Lefebvre « محاولة في الاستطيعا »
باريس ١٩٥٣ . « Contribution à l'esthetique » .
- (٢٧) انظر نصوص مختارة من استطيعا هيغل . لكدودوس c. Khodoss المطبوعات
الجامعية الفرنسية P. U. F. باريس (١٩٥٤) .
- (٢٨) النظرية الحديثة للأستاذ ميكيل دوفرن ١٩٥٣ .
- (٢٩) الجزء الثالث ص ٢٧٥ .
- (٣٠) يقول فكتور كوزان : إن الفن هو إعادة خلق الجمال ، وقدرتنا على هذا
العمل تسمى بالعبقريّة . المرجع السابق . ص ١٧٣ .
- (٣١) للبحث عن استطيعا برجسون ، انظر التحليل المتتار ابائييه « بحث في المنهج
في الاستطيعا » . ١٩٥٣ أو « برجسون » لجانكايتش ١٩٣٠ .
- (٣٢) انظر شارل اندل Andler : التشاؤم الاستطيق عند نيتشه . ج ٣ . ص ١٤ .
- (٣٣) كل هؤلاء ومن ينضم إليهم حاولوا استبقاء فلسفة الفن ولكنها كانت تخلى
محلها لعلم الفن .

- (٣٤) « عن الحق والجمال ، والخير . » ١٨٥٣ ص ٢٥٧ .
- (٣٥) ميخائيل أوجين شيفرول : Chevreul . كيميائي فرنسي عاش في القرن التاسع عشر ١٧٨٦ - ١٨٨٩ ، وقام بإجراء تجارب على الألوان ، واهتم بدراسة الصبغات ، وعمل مديرا للمتحف بباريس . [م]
- (٣٦) مجلة الاستطيقا . جزء ٦ - كراسة رقم ٢ . « مكانة شارل لالو في الاستطيقا الفرنسية للعاصرة . » ١٩٥٣ ص ١٨٣ .
- (٣٧) شفرول : فيما يتعلق بالآثر المتبادل بين لونين على بعضهما . (مذكرات أكاديمية العلوم بباريس : عام ١٨٣٢) .
- وخنر : Fechner : Ueber die Frage ob die Sogenannten Farben etc. Ann. de Poggendorf, 1838.
- وكذلك شفرول
- Chevreul, Contraste simultané des couleurs, Paris, 1839.
- Fechner, Tatsachen . . . , Poggendorf, 1840.
- Chevreul, Notes sur quelques expériences du contraste simultané des couleurs , ac. des sc, 1858.
- Fechner, Einige , etc. , Leipzig, 1860
- (٣٨) انظر مثلا لوى Loewy : « بيع القبح سيء . » ١٩٥٣
- (٣٩) Cf. Vorschule der Aesthetik,
- أو الاستطيقا التجريبية عند خنر لشارل لالو - ١٩٠٨ - الفصول الثلاثة الأولى.
- (٤٠) OP. cit. p 52. Vorschule der Aesthetik.
- (٤١) وودورث : علم النفس التجريبي . ترجمة فرنسية ١٩٥٠ ، جزء ١ ، الفصل ١٦ .
- « الاستطيقا التجريبية . »
- وانظر أيضا شاندر Chandler : مراجع في الاستطيقا التجريبية

Bibliography . of Exp: Aesth :
سار في نفس الاتجاه كل من ت مونرو Munro محرر جريدة الاستطيقا
Journal of Aesthetics وأوجدن Ogden ، وشاندلر ، ور . أرنهايم
Arnhem .

(٤٢) ويتمر Witmer ، تلميذ فخرنر ، وليبس Lipps أو ماكس دوسوار Max Dessoir
السابق واللاحق على فخرنر .

(٤٣) اتجاه تجريبي عند مايرز Myers ، و پوفر Puffer ، وفالفكين Vatenkine
وإيسنك Eysenck . وپكفورد Pickford ، وفرونون Vernon وجرانجر
Granger وغيرهم .

(٤٤) انظر بحثنا اللاحق «استطيقا العمل» . وقد ظهر منه جزء في مجلة العلوم العامة .
عدد واحد - عام ١٩٥٤ .

(٤٥) الفنون وعلاقاتها المتبادلة . ١٩٥٤ .

(٤٦) انظر لسكروتشه بالفرنسية : ماخص استطيقى ، والاستطيقا ، وعلم التعبير واللغة
العامة ، والشعر ، ومحاولة للنقد الذاتى الخ ...

(٤٧) طبعة ١٩٣٦ - المطبوعات الجامعية الفرنسية .

(٤٨) « بحث نقدى لاستطيقا كنت » ص ١٠٦ .

(٤٩) : التعاطف Einfühlung , Empathie

تعنى في الأصل التجربة الخيالية التى يسقط فيها الإنسان دوافع الذات
الاشعورية على الموضوع . ويقال إن أرسطو قد أشار إليها في كتاب الخطابة
(ح ٣، ٢، ١١، ١٤ ب) وقد وضع تيودور ليبس Lipps نظريته في « einfühlung

ليفسر بها تجربة الإنسان التي يسقط فيها إحساساته على العالم الخارجى مثلاً عند
تصوره الحركة في العمود الحزوني (Raumaesthetic. 1893—97)
وقد ترجمت في الانجليزية Aesthetic sympathy ، غير أن العبارة الأخيرة
تغلب الجانب الشعوري . ولهذا الاصطلاح أهمية كبيرة في علم النفس
والاستطيقا . انظر لى فرنون Vernon Lee « الجليل The Beautiful »

[٢]

- (٥٠) أوبير Auber . ١٩٤٧ .
- (٥١) المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٣٤ .
- (٥٢) ترجم الأستاذ الازار Alazard المؤلف الهام ليرنارد برونسون « الاستطيقا
وتاريخ الفنون المراثية » عام ١٩٥٣ .
- (٥٣) « المنهج في الاستطيقا » فلاديمير ١٩٥٣ ص ١٠٩ ، أول عبارة من المحاضرة
الافتتاحية للأستاذ باييه في السوربون ٨ ديسمبر عام ١٩٤٤ .
- (٥٤) دولاكروا « الشعر في الفن » .
- (٥٥) المرجع نفسه ص ١٧٧ .
- (٥٦) انظر عدد خاص بمجلة الاستطيقا - ابريل - مايو ١٩٥٣ مهيدي إلى
شارل لالو .
- (٥٧) بول كلوديل P. Claudel : ١٨٨٦ - ١٩٥٥ .
- تأثر برامبو ، وفي كنيسة نوتردام تملكته العقيدة الكاثوليكية فقال « في
لحظة واحدة اثبتة قلبي فأمنت ! » .
- « Eu un instant, mon coeur fut touché et j'ai crû ! »

وخدم في السلك السياسي سفيرا لفرنسا في الشرق الأقصى وفي أمريكا الجنوبية،
وكان أكثر اهتمامه بالشعر الغنائي والديني . وابتدع أسلوب الشعر المنشور
Le Verset ويغلب على شعره مسحة صوفية واقتناع بالمسيحية

أندريه جيد A. Gide : (١٨٦٩ - ١٩٥١) من أشهر الكتاب الروائيين ،
وقد جذد في الرواية السيكولوجية بتحليله العميق . اعتنق الماركسية ولكنه رجع عنها .
وحصل على جائزة نوبل للأدب ١٩٤٧ .

مارسيل بروست M. Proust : ١٨٧١ - ١٩٢٢ يعد هو وجيد من أشهر
الروائيين الفرنسيين المعاصرين وأهم مؤلفاته « في البحث عن الزمان المفقود » .
والفن عند بروست هو الوسيلة التي بها تغلب على الزمان ، ويرتفع الفن في
استطيقا بروست إلى ما يقرب من الدين .

استيفان مالارمي S. Mallarmé : ١٨٤٢ - ١٨٩٨ : تأثرا بشعر
رامبو وانضم لحركة الشعراء الرمزيين symbolistes في فرنسا . پول فاليري
P. Valéry : ١٨٧١ : ١٩٥٤

ضمن نظريته الاستطيقية في مؤلفه Eupalinos وألف في النقد الأدبي
« Variété » في خمسة أجزاء ، وكذلك ألف كتاب « الروح والرقص »
L'âme et la danse . وساق على لسان سقراط فكرته الاستطيقية
في أن الرقص يمكنه أن يسمو بالمرأة المبتذلة إلى كائن سامي . أما في كتاب
« اوبالينوس Eupolinos » فتدور فكرته حول وصف المهندس الذي يحول
ما بين يديه من مادة إلى عمل فني .

[م]

(٥٨) أندريه مالرو A. Malrou

ولد عام ١٩٠١ ، وسافر إلى الشرق الأقصى حيث شارك هناك في حركة

« أنام الحديثة Jeune Annam » ثم في الحرب الصينية الأهلية ، وكانت كتاباته الأولى تدور حول إقامته في الشرق الأقصى ، وبعد عودته إلى أوربا أخذ في النضال ضد النازية والفاشية، وفي عام ١٩٣٦ انضم لصفوف الجمهوريين الإسبان ، وجاءت الحرب العالمية الثانية فأوحت له بموضوعات جديدة للتفكير « Les Noyers de l' Altenburg »

[م]

(٥٩) المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٢٩

(٦٠) المجلة الفلسفية . يناير ١٩٣٣

(٦١) مستقبل الاستطيقا ص ١٦٧ .

(٦٢) « البناء الفلسفي » « L' instauration philosophique » المطبوعات

الجامعية الفرنسية ١٩٣٩

(٦٣) « بحث في الاستطيقا » Traité d' esthétique في مجموعة لوغوس Logos

المطبوعات الجامعية الفرنسية .

(٦٤) انظر لوفيفر Lefebvre : « محاولة في الاستطيقا » باريس ١٩٥٣

« Contributiona l' esthétique » P. U. F.

وچادانوف A. Idanov : « فيما يتعلق بالأدب ، والفلسفة والموسيق ،

وماركس Marx : « نصوص مختارة في الفن » ل . ليفتشس Lifschitz

(برلين) .

(٦٥) انظر مادة « فن » في السكراسات الدولية لعلم الاجتماع جزء ٥ ، عام (١٩٤٨) .

« Cahiers internationaux de sociologie. »

(٦٦) « البناء الفلسفي » (١٩٣٩) .

(٦٧) للإمام بتحليل أوسع لإنتاج الأستاذ سور يور رئيس الجمعية الفرنسية للاستطيقا ورئيس تحرير مجلة الاستطيقا ، وأستاذ الاستطيقا وعلم الفن في السوربون .
ارجع إلى نيزيه : « خليط من الاستطيقا ، مهداة لإثنين سور يو » . (١٩٥٢)
Nizet : Mélanges d'esthétique offerts à Etienne Souriau. 1952.

(٦٨) « تناظر الفنون » ص ٢٧ - ٢٨ ، ٧٠ ، ما هو الفن ؟
« Correspondance des arts »

(٦٩) الإخوة جونكور Les Gancourts هما إدموند (١٨٢٢ - ١٨٩٦) وجول Jules (١٨٣٠ - ١٨٧٠) الذي كانت وفاته مبكرة . وكان إدموند يقابل الكتائب في مرسه Auteuil الذي تحول بعد ذلك إلى أكاديمية الجونكور . وقد التزموا بالفن الواقعي الذي ظهر خاصة في رواية Germinie Lacerteux وهي الرواية التي تأثر بها زولا Zola ووجهته للنزعة الواقعية الطبيعية . كما يمكن أن نضم الواقعية في الأدب الفرنسي إلى جانب الجونكور جوستاف فلوير Flaubert (١٨٢١ - ١٨٨٠)
وألونس دوديه وحبي دو موباسان .
[م]

(٧٠) أنطوان والمسرح الحر Antoine et le Théâtre libre أنطويه أنطوان كان يعمل موظفا بشركة الغاز وأسس مسرحا لتمثيل الروايات التي تمثل الحياة الجارية ، وكان بهذا مؤسسا للمسرح الحر الذي ساعد على ازدهار الفن الدرامي الفرنسي مدة ٩ سنوات من ١٨٨٧-١٨٩٦ - وقد تقبل هذا المسرح مختلف الاتجاهات . وعلى الرغم من نزعة أنطوان التليفقية إلا أنه قد ساعد على دفع النزعة الواقعية الطبيعية قدما .
[م]

(٧١) أسلوب التوالى في الفن الموسيقي : fugue II La Fugue هو أسلوب في التأليف

الموسيقى تدخل فيه مجموعة من الأصوات كل بدورها على التبادل في انسجام مع الموضوع الرئيسى . وقد عرف باخ Bach بأنه من أحسن من نبغ في هذا الأسلوب من التأليف الموسيقى .

[م]

(٧٢) Le Lettrisme de M. Isidore Isou.

يقصد بهذه الفقرة على العموم بعض انحرافات الذوق التى قد تصدر من بعض المؤلفين ، فالفترة البيضاء هى الفترة التقليدية السابقة على فترة بيكاسو وإنتاجه الأصل . أما Le lettrisme عند إيزيدور إيزو فيعنى بها الأدب الرخيص عند هذا الشاعر إيزيدور إيزو «

[م]

(٧٣) لن نسترسل فى هذه المشكلة الأساسية التى جعل منها « نيدونسيل » موضوعاً لعدة فصول من مؤلفه « مدخل إلى الاستطيقا » (١٩٥٣) .

(٧٤) غير الاستطيقى وضد الاستطيقى Anesthétique et inesthétique . يقول شارل لالو « من اللائق أن نفرّق من جهة بين الاستطيقى esthétique أو الجميل beau وبين ضد الاستطيقى inesthétique أو القبيح ، ومن جهة أخرى بين غير الاستطيقى l'anesthétique أو الذى على الحياد ولا ينسب له أى صفة استطيقية . وبالمثل يمكن التمييز بين الأخلاقى moral أو الخيز وضد الأخلاقى immoral أو الشرير ، وبين غير الأخلاقى amoral أو الغريب عن القيم الأخلاقية - وكذلك أيضاً فيما يتعلق بالمنطق logique وضد المنطق illogique وغير المنطقى alogique - شارل لالو : « أفكار عن الاستطيقا » .

ملحوظة ص ٥ . . Note p 5. Notions d'esthétique

[٢]

(٧٥) « مستقبل الاستطيقا » ص ١٣٩ .

(٧٦) وينطبق هذا الكلام على أبسط الأعمال الفنية ، لأن الفارق ليس إلا في الدرجة . فالفن الجسترونومتري أو صناعة الأبنوس ، كلاهما يقدم من الغبطة ماتقدمه السفونية التاسعة أو منظر الفتاة الجالسة على الخضرة ، وللإستزادة من هذا الموضوع انظر ما يلي « معيار الفن » و « خليط من الاستطيقا وعلم الفن عند آتين سوريو » لنيزيه ١٩٥٢ .

(٧٧) تقسيم العمل الاجتماعى ص ٢١٩ .

(٧٨) « الواجب والديمومة » ص ٢٥١ Devoir et Durée .

(٧٩) « مستقبل الاستطيقا » ص ١٤٦ .

(٨٠) الشاعر الانحلالى Le poète décadent

ظهرت حركة « الشعراء الانحلاليين Les poètes décadents » في نهاية القرن التاسع عشر حول عام ١٨٨٠ . وكانت تهدف إلى الاحتجاج على الحركة الرومانتيكية ومذهب البرناسيين Parnasse ، وكان من أهم رجالها Jules Laforgue وهو يسمان Huysmans وله رواية « à Rebours » المشهورة التى تأثر بها دانونزىو . Dannunzio .

[٢]

(٨١) نذكر بهذا الصدد تحليل برجسون للممكن والحقيقى فى « الفكر والحرك » وقد كان برجسون يجيب على السؤال « كيف سيكون مسرح الغد ؟ » بقوله « إن علمته لكنت فعلت » فلو علمنا كيفية الخلق لما كتبنا عنه شيئا .

(٨٢) تارنيني Tarnini : ١٦٩٢ - ١٧٧٠ .

هو چيوزيبي تارنيني ، اشتهر في الموسيقى كؤلف للكان ، وقد سبب زواجه بإحدى تلميذاته غضب السلطة الدينية فاعتسكف في دير بأسيسي Assisi وكتب الصوناتة التي اشتهر بها وهي المسماة « ترنيمة الشيطان » وسمح له بعد ذلك بالعودة إلى زوجته وقضى بقية حياته في بادوا .

[م]

(٨٣) ذكر عند هنري دولا كروا « سكلوجية الفن » ص ١٨٧ .

(٨٤) « مذهب في الفنون الجميلة » ص ٣٤ « Systeme des beaux arts » .

(٨٥) هنري دولا كروا . المرجع السابق ذكره ص ١٤٧ .

(٨٦) نجد هذه الصور الثلاث في الجزء السادس من مؤلف دوماس Dumas المسمى

« بالبحث الجديد Nouveau Traité ، أما الرابعة وهي الآلية automatisme ' فقد ترك ذكرها .

(٨٧) الأداء الخلاق . 2 vol, P. U. F. 1951. « L'interprétation créatrice »

Bibliothèque internationale de Musicologie.

(٨٨) « فنومينولوجيا التجربة الاستطيقية » :

« Phénoménologie de L'expérience esthétique » P.U.F. 2.vol.
(1953) « coll. Epiméthéc »

(٨٩) إيروسترات Erostrate

هو إيروسترات الإفيزي ، أحرق معبد ديانا بإفيز ، وكان يُعد إحدى عجائب الدنيا السبع ، وذلك في نفس الليلة التي ولد فيها الإسكندر ٣٥٦ ق . م .

وذلك ليخلد اسمه في التاريخ مع الغزاة . ويقال إن الإنفزيين غضبوا عليه
وأصدروا أمرا بمنع الناس من النطق باسمه .
[م]

Vom Musikalische schönem, 1854 (٩٠)

(٩١) هناك عدا ذلك موضوعات كثيرة لم يمكن بحثها نظرا لضيق المكان مثل :

« التحليل النفسى للفن » لبودوان Baudoin و « سيكولوجية الفن »

و « الفن والجنون » للدكتور فانشون Vinchon و « استطيعا الباثولوجى »

لدهيه Deshaies بحث دكتوراه (١٩٤٧) .

(٩٢) انظر « الرجل والآلة » مجموعة يرأسها فريدمان Friedmann . باريس ١٩٥٠

« موقف الفن الحديث » ص ١٣ .

(٩٣) مجلة الفلسفة عام ١٩١٤ .

(٩٤) المرجع نفسه جزء ٦ - ١٩٤٨ .

(٩٥) إتيين سوريو « الفن والحياة الاجتماعية » السكراسات الدولية لعلم الاجتماع .

(٩٦) نفس المرجع .

(٩٧) « سوسيولوجية الفن » كراسات علم الاجتماعات الدولية باريس ١٩٤٨ ،

جزء ٤ ، ص ١٦٣ .

(٩٨) انظر « سوسيولوجية التحذاق » (تحت الطبع) .

(٩٩) دائرة المعارف الفرنسية الدائمة . ص ١٦ - ١٧ ، ١٩٣٥ - ١٩٣٦ .

(١٠٠) نشرة في المجلة الدولية للفلسفة ١٥ يناير سنة ١٩٤٩ .

(١٠١) موسيقى الغرفة Musique de Chambre

سميت كذلك لأنها كانت تعنى في الأصل الموسيقى المحدودة بإمكانيات

الغرفة التي تضم الأوركسترا ، وهي تقابل على العموم موسيقى الكنيسة أو موسيقى المسرح . وقد ظلت طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر في رعاية طبقة الأشراف . وأكثر موسيقى الأوركسترا في القرن الثامن عشر تقترب منها أكثر ما تقترب من موسيقى القرن التاسع عشر ذات القدرة الأوركسترالية الواسعة ، وعلى أى الحالات فموسيقى الغرفة هي الموسيقى التي تتميز بأنه من الممكن استعمالها في الغرفة .

[م]

(١٠٢) جوليان بندا Julien Benda : الانسكلوبيديّة الفرنسية ص ١٦ - ص ٦٣ إلى ص ٦٦ .

(١٠٣) أهرام التولتيك Tolthèques :

التولتيك هم سكان المكسيك في القرن السادس الميلادي وقد اشتهروا بحضارتهم الزراعية . وقد ظهرت من بعدها حضارة الأزتيك Aztèques في القرن الرابع عشر .

[م]

(١٠٤) انظر « الرسم والمجتمع » أودان Audin ١٩٥١ .

(١٠٥) السنة الاجتماعية. Année sociologique. ١٩٤٠ - ١٩٤٨ . ج ٥ .

(١٠٦) Verhacren , Honegger , Pacific 231

(١٠٧) N. R. F. 1953.

(١٠٨) انظر الاستطيقا الصناعية في عدد خاص لمجلة الاستطيقا عام ١٩٥١ وخاصة المقال الرئيسي للأستاذ إتيين سوريو .

(١٠٩) انظر ر . ب . ريجاميه « الفن المقدس في القرن العشرين » .

(١١٠) غليوم أبولينير Guillaume Apollinaire, Les Calligrammes

ينسب الشعر الكالليجرامى لغليوم أبولينير ١٨٨٠ - ١٩١٨ وكتب ، قصائد Chanson du mal aimé ، لفشله في حب « أنى » الإنجليزية . وكان

من أعلنوا عن حركة السور يالية .

[م]

(١١١) انظر « صور الفن وصور الذهن » ، عدد خاص في مجلة علم النفس

Journanal de Psychologie نشر بإشراف ميرسون Meyerson

يونية ١٩٥١ .

(١١٢) مدخل إلى الاستطيقا لموريس نيدونسيل . بجامعة استراسبورج . مجموعة

Initiations philosophiques عدد ٦ عام ١٩٥٣ .

(١١٣) « بحث في الاستطيقا » نشرة أوبليه ص ٦٦ - ص ٦٧ وما بعد .

(١١٤) « تناظر الفنون » فلانمريون ١٩٤٧ .

(١١٥) انظر ا . دوبروين Bruyne أستاذ بجامعة جاند Gand « تخطيط لفلسفة

الفن » Esquisse d'une philosophie de l'art , 1930 pp.

12-23

(١١٦) « إن كان لابد للاستطيقا أن تكون عامة ، إلا أنه في الإمكان قيام

استطيقا تطبيقية في مجال يكون ملوساً بمقدار أكبر ، ويمكن أن يكون هذا

موضوعاً لبحث آخر .

(١١٧) « مزيقات فيرمير وفان ميجرن »

يقصد المؤلف أن اللوحات التي نسبت خطأ للرسام الهولندي المشهور فيرمير

كانت في الواقع تخص فناناً آخر حديثاً عنه هو فان ميجرن . والمعني

الإجمالي الذي يقصده المؤلف هو أنه في حين يهتم تاريخ الفن بنسبة العمل

الفني لصاحبه ، لا تعني الاستطيقا بهذه النقطة ، لأن مجال بحثها ينصب على

[م]

شيء آخر .

(١١٨) انظر نشرة لـ . كودوس Khodoss . المطبوعات الجامعية الفرنسية

عام ١٩٥٣ .

المصطلحات الفرنسية وترجمتها

A			
Abstrait	تجريدي	la Contingence	الإمكان
Agréable	مقبول	la Conscience	الوعي
Agrément	القبول	la Contemplation	التلوق (التأمل)
Affectivité	تأثر وجداني	Création	خلق
l'Ascèse dialectique	التساعد الديالكتيكي	la Charté	الفلو
Axiomatique	نسق بدسيات	le Coryphée	قائد جوفة المسرح اليوناني
Archétypes	نماذج أصلية	Consecration	تكريس
Antinomie	متناقضة	Chefs-d'œuvre	تحفة فنية
Arbitraire	تمسق	la Comédie	الملمهة
A-priori	أولي	Critique	نقد
A-posteriori	بدي	le Contentement	السرور
Anéantissement	تفريق	Catharsis	التصفية
Anathème	رجس	Classique	كلاسيكي
Adagio	لحن بسيط من الموسيقى	Cohérence	اتساق
Anesthétique	غير - استطيع	Catégories	مقولات
		Culte	عقيدة
		Convention	حواضمة
		Chromolithographie	
			« النقش الملون على الحجر »
		Chronologique	ترتيب زمني
		Chorégraphique (musique)	موسيقى راقصة
		la Correspondance des arts	تناظر الفنون
B			
le Butor	طائر مائي - القاق		
le Bien	الخير		
le Beau	الجميل		
Biologique	بيولوجي		
C		D	
Code	مصطلح	Dogmatique	دجماطيقي
Concept	تصور	Dialectique	ديالكتيكي (جدل)
Concret	عيني . محسوس	Détermination	تحديد

Drame	دراما
Devise	رمز - شارة
Dynamique	حركى
Domaine	مجال
Demiurge	صانع
Délire	هذيان
Décadent	انحلال (شعراء)

E

l'Esthétique	الاستطيقا (علم الجمال)
Esthétique	دراسة الإحساس
l'Extase	النشوة - الخذب
l'Esprit	الروح
Epique	ملحمى
l'Enthousiasme	الحماسة
Emotivité	انفعالية
Entourage	محيط
Empathie } Einfühlung }	تعاطف
En soi	فى ذاته
l'Epopée	الملحمة
Eclectisme	تلفيق
Essence	ماهية - ذات
Existence	وجود
Euphorie	سعادة (شعور بالسلامة)
Exécution	تنفيذ
Esthète	عاشق الجمال
œuvre d'art	أثر فنى

F

Formel	صورى
la Forme	الصورة
en Fonction de	دالة لـ
Fonction	وظيفة
Faculté	ملكة
Finalité	غائية
Figuratif	تصويرى
la Fugue	أسلوب التوالى فى الموسيقى
Ferronnier	فن طرق الحديد

G

la Grammaire	النحو
le Génie	العبقرية
Génial	(عبقرى) أصيل
Germaniste	مهم بالدراسات الألمانية
le Goût	الذوق
Hiératique	مقدس - هيراطيق - خاص بالكهنة
la Grâce	اللطيف والرشاقة
la Gratuité	الجزافية - السباحية
Gefühlsurtheil	حكم على الشعور

H

Hiérarchie	درج - سلم
Hypertonus	انقباض
Harmonie	انسجام
Histrion	مهرج

I

Initié	مريد - مبتلى
Initiation	أسرار (الريادة) - الإراضة
Implicite	ضمنى
Intuition	معرفة ذوقية - حدس
L'idylle	المنظومات القصيرة الوصفية المتعلقة بالنزول ووصف الريف - التراميات الساذجة
Incarné	متجسد
les Impressionistes	التأثيريون
Instantané	آنى
Intellectualisme	النزعة الفكرية
Imagination	المخيلة
Intentionel	هادف
Illusion	وهم
Intelligible	ضد - الاستطيق معقول
In - esthétique	لا - استطيق - ضد الاستطيقى
P'Instant	الآن
P'Inspiration	الإلهام
P'Interprétation	الأداء
Immorale	ضد الأخلاق - لا أخلاق
Imitation	محاكاة

J

la Joie	الغبطة
---------	--------

L

Lyrisme	غنائى
le Lied	التصانيد الغنائية فى الشعر الألمانى
Linguistique	لغة
la Logistique	المنطق الرمزى

M

le Moi	الذات
le Milieu	البيئة
Monacale	رهبانية
les Mœurs	التقاليد
le Mélopéc	البناء الإيقاعى (قواعد التأليف فى الغناء عند الإغريق)
la Midinette midi	عاملة الخياطة التى تخرج وقت الظهر
la Métretique	فن القياس
la Modalité	الجهة
Musicologie	موسيقولوجيا
Le moulage	(الصب فى القوالب)
Mania	هوس
Mode	طريقة

N

Normative	معيارى
Neo - platonisme	الأفلاطونية الجديدة
le Néant	العدم
le Naturalisme	النزعة الطبيعية
Névrosé	عصابى

O

P'Ontologie	الأنتولوجيا
P'Objectivation	اتموضع
Opératoire	أدائى
Travail opératoire	عمل أدائى (عند سورويو)
Objective	موضوعى

P	
Partiel	جزئى
Partial	متحيز
Participer	يشارك
le Paradigme	الأصل - النموذج
Pathologique	باثولوجى (مرضى)
Parrain	أشيق
Paradoxe	مناقضة ، مشكلة (إشكال)
Pastorale	ريفية
Positive	وضعى
Protréptique	} مدخل
Propédeutique	
Perfection	الكمال
Processus	مسلك
Proportion	تناسب
Productrice	منتجة
Procréation	إنتاج
Plastique	تشكيل
Art plastique	فن تشكيل
Picturale	تصويرى
Perspective	مجال الزنار
Purgation	تطهير - تصفية
Pornographie	وصف الفجور
Poétique	شعرى

R	
Raisonnement	استدلال
Réminiscence	التذكر
Relation	علاقة
Rationaliste	عقلى
la Romance	القصص الخيالى

Requiem	موسيقى الصلاة الجنائزية
le Roman	القصة
Représentation	تمثيل
Rythme	إيقاع
Race	عنصر
Resultante	حصيلة
Réalisme	الواقعية
Ravissement	انتشاء

S	
Sensibilité	حساسية
Symétrie	تماثل
Sublime	رائع
Sensualisme	نزوة حسية
Spécialité	خاصية
Statique	ثباتى
Schéma	تخطيط
Skeuopoétique	سكيبويوطيق
	« صانع للشيء » (عند سوربى)
Style	أسلوب
Snobisme	التحذلق
Sculpture	نحت
Stupefiant	مخدّر
Sympathie	مشاركة وجدانية
Social	اجتماعى
Sociologique	متعلق بعلم الاجتماع
Systematisation	تنسيق
Système	نسى
Suggestif	إيحائى
Sentiment	شعور
Subjectif	ذاتى
Satisfaction	الرضا

Sensuel	حسى	Tabu	طابو — (محرم اللمس)
Structure	بناء	Transposition	تحويل
Suprastructure	مركب البناء	Type	نمط
Infrastructure	بناء سفلى		
Symptôme	مرض	U	
T		Universel	كلّ
		l'Unité	الوحدة
		Urtheilsgefühl	إحساس بالحكم
Transcendant	متعال		
Technique	صناعة فنية	V	
Tension	توتر		
Trucs littéraires	الحيل الأدبية	Virtuose	هارو
Tragédie	المأساة	le Vrai	الحق — الصدق
Transfiguration	التجلى	le Vérisme	مذهب الصدق

١١٥ ، ٨٧ إلى مصطلحات خاصة بعلم الجمال في ثلاثة جداول .

ثبت بالمراجع

Bibliographie Sommaire

- Etienne Soriau : L'avenir de l'esthétique, Alcan. P. U. F. 1929.
- Charles Lalo : Introduction à l'esthétique. A. Colin, 1912.
- Gaëtan Picon : L'écrivain et son ombre, N. R. F. 1953.
- Raymond Bayer : Essais sur la méthode en esthétique, Flammarion, 1953.
- Benedetto Croce : Bréviaire d'esthétique, trad. fr. Payot, 1920.
- Bosanquet : History of Aesthetic, Londres, George Albin, 1892.
- Croce : L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale, II^e Partie, trad. fr., Paris 1905.
- P. M. Schuhl : Platon et l'art de son temps. P. U. F. 2^e éd., 1952.
- Israël Knox : The Aesthetic Theory of Kant, Hegel and Schopenhauer, New york, 1936.
- Ch. Lalo : L'esthétique expérimentale de Fechner, Alcan, P. U. F., 1908.
- Feldman : L'esthétique Française Contemporaine, Alcan P. U. F., 1935.
- Et. Souriau : La place de Charles Lalo. dans l'esthétique française contemporaine, in Revue d'esthétique Juin, 1953.
- Munro (Thomas): Les tendances de l'esthétique méricaine contemporaine, in l'activité philosophique en France etaux Etats Unis, Paris 1950 (P. U. F.) par Marvin Farber.

- Et. Souriau : La correspondance des arts; Flammarion, 1947;
Mélanges d'esthétique et science de l'art offerts
à M. Et. Souriau (Nizet, 1952). actes du II^e
Congrès international d'Esthétique, Paris, 1937,
Alcan, P. U. F.
- H. Delacroix : Psychologie de l'art, Paris, 1927. Alcan, P. U. F.
Nouveau Traité de Georges Dumas, les sentiments
esthétiques et le génie P. U. F., 1937.
- Mikel Dufrenne : Phénoménologie de l'expérience esthétique, 2. Vol.,
P. U. F., 1933.
- André Malraux, : Psychologie de l'art, cf. Les voix du silence. N.
R. F., 1953.
- Et Souriau : L'art et la vie sociale, in Cahiers internationaux
de sociologie, Ed. du Seuil, V, 1948.
- Roger Bastide : Les problèmes de la sociologie de l'art, ibid., Vol.
IV, 1948.
- Pierre Francastel : Art et société (l'année sociologique, P. U. F.,
1940-1948).
Peinture et Société, 1951.
- Alain : Propos sur l'esthétique; Préliminaires à l'esthétique,
Vingt leçons sur les Beaux-Arts, P. U. F., 1949.
Système des Beaux-Arts, N. R. F.
- Valéry, : Introduction à l'étude de Léonard de Vinci, etc;
Eupalinos N. R. F.
- Ch. Lalo : L'art et la morale, Alcan, P. U. F., 1922.
- Et. Souriau : Art et vérité, in Revue philosophique, 1933, P. U.
F. Art et philosophie, Année propédeutique, 1953,
No 5-6.

- I. Meyerson : Formes de l'art. formes de l'esprit, numéro spécial
du Journal de Psychologie de Juin 1951, P. U. F.
- P. Abraham : L'art, Encyclopédie française, t. XVI et XVII.
- Rodin (Auguste) : Entretiens sur l'art, Grasset, nouv. éd., 1952.
- Delacroix(Eugène): Journal., plon.

فهرس الموضوعات

صفحة

١ - المقدمة

٧

الجزء الأول

٩

مراحل الاستطيقا

١١

الفصل الأول : الأفلاطونية أو العصر الدجاطيقي

١٣

(١) الأفلاطونية

٢٤

(٢) الفلسفة الأرسطية

٢٧

(٣) الأفلاطونية الجديدة

٢٩

الفصل الثاني : الكنطية أو العصر النقدي

٣٩

(١) السابقون على كانط

٣٣

(٢) كانط

٤١

(٣) الفلاسفة بعد كانط

٥٢

الفصل الثالث : الوضعية أو العصر الحديث

٥٢

(١) الاستطيقا العليا

٥٧

(٢) الاستطيقا السفلى

٦١

(٣) الاستطيقا من أدنى إلى أعلى

الجزء الثاني

٦٩

مجالات الاستطيقا

٧١

الفصل الرابع : فلسفة الفن

٧١

(١) طبيعة الفن

٧٦

(٢) معيار الفن

٧٩

(٣) قيمة الفن

٨٣

الفصل الخامس : سيكلوجية الفن

٨٤

(١) التأمل

صفحة

١٨٩

(٢) الخلق

٩٤

(٣) الأداء

٩٩

الفصل السادس : الفن في نظر علم الاجتماع

١٠٠

(١) الجمهور

١٠٢

(٢) في الأثر الفني

١٠٩

(٣) البيئة

الجزء الثالث

١١٣

مشاكل الاستطيقا

١١٥

الفصل السابع : تقييم الفن

١١٦

(١) الفن والعلم

١١٧

(٢) الفن والأخلاق

١٢٠

(٣) الفن والطبيعة والصناعة والدين

١٢٣

الفصل الثامن : نسق الفنون الجميلة

١٢٣

(١) المذاهب الكلاسيكية

١٢٤

(٢) المذاهب الحاضرة

١٢٨

(٣) تناظر الفنون

١٢٩

الفصل التاسع : مناهج البحث في الفن

١٢٩

(١) موضوع الاستطيقا -

١٣٠

(٢) مناهج الاستطيقا -

١٣١

(٣) نظرات أخيرة

١٣٥

الحواشي والملاحظات

١٥١

المصطلحات الفرنسية وترجمتها

١٥٦

ثبت المراجع

التصميم الأساسى للغلاف: أسامة العبد

الإشراف الفنى: حسن كامل

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

